



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

KELINE PEREIRA FREIRE

UM PASSADO PRESENTE NO NORDESTE DO BRASIL

A HISTÓRIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Ângela Farias Gomes

SÃO CRISTÓVÃO

2020

KELINE PEREIRA FREIRE

UM PASSADO PRESENTE NO NORDESTE DO BRASIL

A HISTÓRIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Ângela Farias Gomes
Universidade Federal de Sergipe
(DCOS/PPGCINE/UFS)

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Júnior
Universidade Federal de Sergipe
(DRF/PPGCINE/UFS)

Prof.^a Dr.^a Cláudia Cardoso Mesquita
Universidade Federal de Minas Gerais
(DCS/PPGCOM/UFGM)

São Cristóvão, agosto de 2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, minha mãe Keline, meu pai Edilson, meus irmãos, Joyce e Isaac, e meu sobrinho Heitor, um presente que chegou no meio desse processo. Obrigada pelo amor e o sustento de todos os dias. Por sonharem comigo e acreditarem que eu podia.

Agradeço ao meu amor, Ailton, que viveu o mestrado comigo. Que conhece este trabalho inteiro, sabe de todos os medos, conflitos e vitórias que vivi nesses anos. Obrigada pelo ombro, pelos conselhos, pelo ouvido atento e afetuoso. Obrigada pela segurança de saber que posso segurar sua mão.

À Ana, pela orientação e amizade. Por essa parceria de seis anos que me fez enquanto pesquisadora. Este trabalho é fruto desse caminho, do seu olhar atento, do seu ouvido sensível, da sua generosidade. Sou muito feliz pelo nosso encontro, Ana. Obrigada sempre!

Ao PPGCINE, todos os professores e colegas de turma. Agradeço, sobretudo, à Bia e Aretha, pela prestatividade de sempre, pela dedicação tão afetuosa e acolhedora. Em especial agradeço ao meu cineclubinho: Carol, Paloma, Robson, Raul, Diogo e Maysa, que bom viver esse mestrado com vocês. Tê-los por perto tornou essa experiência mais rica e afetuosa. Que o nosso encontro perdure.

Ao professor Hamilcar, pelas aulas instigantes, pelas observações sempre tão pontuais e pelo olhar generoso que dedicou a este trabalho. À professora Andreza Maynard, cuja participação na banca de qualificação tanto contribuiu para este resultado final. Agradeço também à professora Cláudia Mesquita, por ter aceito o convite para a banca de defesa e pelas produções acerca da relação cinema e história, que muito inspiraram os rumos tomados por esta pesquisa.

Ao Programa de Educação Tutorial (PET/História/UFS) na figura do professor Dilton Maynard, que me concedeu oportunidades determinantes nessa trajetória acadêmica. Aos amigos que o PET me deu: Felipe, Liliane, Guilherme, Mirella e Ludmilla. Também à Jéssica e Rafael, amigos que a UFS me trouxe.

Ao professor Eduardo Pina, pelo afeto e inspiração. Obrigada pelos aprendizados da academia e da alma.

À Fundação de Apoio à Pesquisa e a Inovação Tecnológica do Estado de Sergipe (FAPITEC), de onde recebi a bolsa que me possibilitou dedicar atenção integral na realização deste trabalho.

Ao bom Deus, que me concedeu todos esses encontros e oportunidades, muito obrigada!

FREIRE, Keline Pereira. **Um passado presente no Nordeste do Brasil**: a história no cinema contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise que contempla filmes de longa-metragem ficcionais produzidos sobre o Nordeste entre 1995 e 2018. O foco está nos filmes que abordam a região a partir de uma rememoração crítica da história. Com base nos conceitos de história, *Rememoração*, *Transmissão cultural* e *Regeneração*, propostos por Benjamin (1987), nos voltamos para analisar as realizações que consideramos promover uma rememoração crítica do passado nacional. A partir dos caminhos metodológicos propostos pelo cinema comparado, presente nos trabalhos de Xavier (1983), Souto (2016 e 2017) e Mesquita (2018), nos reportamos aos filmes buscando deles construir uma coleção de obras que se assemelham no sentido de estabelecer uma rememoração não conformista da história. Reconhecendo semelhanças e diferenças, percebemos nesta filmografia contemporânea a repetição de temáticas, tais quais: colonialismo, cangaço, sertão, ditadura, experiência subjetiva no espaço urbano. A partir dessa produção da Retomada (1995-2003) e da Pós-retomada (2003-dias atuais) foi possível identificar subgrupos temáticos: *O passado colonial brasileiro e suas implicações no presente*; *O cangaço revisitado*; *O sertão contemporâneo e as histórias não contadas*; *Entre a dor e o afeto: o cinema e a produção de memória sobre a ditadura militar*; *Dos limites entre o rural e o urbano, o passado e o presente*. Observamos que essas realizações apresentam linhas de fuga na representação dos temas históricos que abordam. Eles tanto nos ajudam a pensar o Nordeste distante das representações estereotipadas, como também promovem um debate mais amplo, sobre o Brasil e suas problemáticas históricas do passado e do presente. Entendemos que esse discurso histórico, menos naturalista e mais crítico sobre o país, é evidenciado nos filmes a partir do encontro entre passado e presente que promovem, o que indica o olhar dessas obras sobre a história sem perder de vista os acontecimentos do “agora” contemporâneo. A abordagem do passado nesses filmes atende, portanto, às definições de história de Benjamin, posto que há uma tendência a elucidar as opressões sofridas pelas classes subalternas, alertando para a continuidade dessas opressões no presente. No entanto, no que tange a regeneração, indicada pelo autor alemão como um estado posterior a rememoração, ainda consideramos estar distante de alcançar.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Nordeste; História; Rememoração.

ABSTRACT

This work proposes an analysis that includes fictional feature films produced on the Nordeste between 1995 and 2018. The focus is on films that approach the region from a critical remembrance of history. Based on the concept of history and notions of *Rememoration*, *Cultural Transmission* and *Regeneration*, proposed by Benjamin (1987), we turn to analyze the achievements that we consider promoting a critical remembrance of the national past. From the methodological paths proposed by the comparative cinema, present in the works of Xavier (1983), Souto (2016 and 2017) and Mesquita (2018), we report to the films seeking to build a collection of works that are similar in the sense of establishing a non-conformist remembrance of history. Recognizing similarities and differences, we see in this contemporary filmography the repetition of themes, such as: colonialism, cangaço, sertão, dictatorship, subjective experience in urban space. From this production of Retomada (1995-2003) and Post-retake (2003-present days) it was possible to identify thematic subgroups: *The Brazilian colonial past and its implications in the present*; *The cangaço revisited*; *The contemporary hinterland and the untold stories*; *Between pain and affection: cinema and the production of memory about the military dictatorship*; *The limits between the rural and the urban, the past and the present*. We observed that these achievements present lines of flight in the representation of the historical themes they address. They both help us to think of the Nordeste far from stereotyped representations, but also promote a broader debate about Brazil and its historical problems of the past and the present. We understand that this historical discourse, less naturalistic and more critical about the country, is evidenced in the films from the encounter between past and present that they promote, which indicates the look of these works on history without losing sight of the events of the contemporary present. The approach to history in these films, therefore, meets Benjamin definitions of history, since they rescue the past in order to elucidate the oppressions suffered by the subordinate classes, alerting for the continuation of these oppressions in the present. However, with regard to regeneration, indicated by the German author as a state after remembrance, we still consider it to be far from reaching.

Keywords: Brazilian Cinema; Nordeste; Story; Remembrance.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	O Nordeste no cinema brasileiro 1995-2018	68
Tabela 2	O Nordeste no cinema brasileiro (1995-2018) – filmes que retratam a região a partir do passado	76
Tabela 3	Filmes que retratam o Nordeste brasileiro a partir do passado (1995-2018): Filmes históricos e Filmes contemporâneos	79

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 8

2. O LUGAR DO PASSADO NA HISTÓRIA DO PRESENTE 20

2.1 BENJAMIN E O PASSADO COMO MÉTODO DE CRÍTICA DO PRESENTE 21

2.2 A FALÊNCIA DO PROGRESSO E O RETORNO À HISTÓRIA 34

2.3 A SEDUÇÃO DA MEMÓRIA E O REENCONTRO COM O PASSADO 37

2.4 A MEMÓRIA E A HISTÓRIA NO NORDESTE DO BRASIL 42

3. NORDESTE: UMA INVENÇÃO ARCAICA DA MODERNIDADE BRASILEIRA 43

3.1 ENTRE DISCURSOS E PRÁTICAS: UM NORDESTE ANTIMODERNO 45

3.2 O NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO 54

3.3 CINEMA ENTRE O PASSADO E O PRESENTE 61

3.4 O NORDESTE ENTRE O PASSADO E O PRESENTE 67

4. A HISTÓRIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO 82

4.1 O PASSADO COLONIAL BRASILEIRO E IMPLICAÇÕES NO PRESENTE 89

O SENHOR 95

A ESCRAVIDÃO 98

O PATRIARCADO 101

4.2 O CANGAÇO REVISITADO 105

RETOMANDO O CANGAÇO NO CINEMA NACIONAL 111

REVISITANDO O CANGAÇO E A HISTÓRIA DA REGIÃO 114

4.3 O SERTÃO CONTEMPORÂNEO E AS HISTÓRIAS NÃO CONTADAS 121

O SERTÃO DO ATRASO E A PROMESSA DE DESENVOLVIMENTO 123

A IDEIA DE MACHEZA E O PROTAGONISMO FEMININO 127

4.4 ENTRE A DOR E O AFETO: CINEMA E A PRODUÇÃO DE MEMÓRIA SOBRE A DITADURA MILITAR 136

A DITADURA E OS DRAMAS DA VIDA PRIVADA 137

DITADURA, CINEMA E MEMÓRIA 147

4.5 DOS LIMITES ENTRE O RURAL E O URBANO, O PASSADO E O PRESENTE 149

CAMPO E CIDADE: O JOVEM NORDESTINO BURGUEÊS E A DECADÊNCIA DA ARISTOCRACIA RURAL 152

5. REGENERAÇÃO EM CURSO? ALGUMAS CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS 160

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 166

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS 170

OUTRAS FONTES 173

INTRODUÇÃO

— Tu! Tu livre? Ah, não me iludas! – exclamou a velha africana abrindo uns grandes olhos. — Meu filho, tu és já livre?...

— Iludi-la! – respondeu ele, rindo-se de felicidade – E para quê? Mãe Susana, graças à generosa alma deste mancebo, sou hoje livre, livre como o pássaro, como as águas; livre como o éreis na vossa pátria. Estas últimas palavras despertaram no coração da velha escrava uma recordação dolorosa; soltou um gemido magoado, curvou a fronte para a terra, e com ambas as mãos cobriu os olhos. Túlio olhou-a com interesse; começava a compreender-lhe os pensamentos.

— Não se aflija – disse. — Para que essas lágrimas? Ah! Perdoe-me, eu despertei-lhe uma ideia bem triste!

A africana limpou o rosto com as mãos, e um momento depois exclamou:

— Sim, para que estas lágrimas?!... Dizes bem! Elas são inúteis, meu Deus; mas é um tributo de saudade, que não posso deixar de render a tudo quanto me foi caro! Liberdade! Liberdade... ah! Eu a gozei na minha mocidade! – continuou Susana com amargura – Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria as descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias.

Ah! Meu filho! Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo o amor da minha alma: uma filha, que era minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! Tudo, tudo até a própria liberdade!

Estava extenuada de aflição, a dor era-lhe viva, e assoberbava-lhe o coração.

— Ah! Pelo céu! – exclamou o jovem negro enternecido. – Sim, pelo céu, para que essas recordações!?

— Não matam, meu filho. Se matassem, há muito que morrera, pois vivem comigo todas as horas. Vou contar-te o meu cativeiro:

Tinha chegado o tempo da colheita, e o milho e o inhame e o amendoim eram em abundância nas nossas roças. Era um destes dias em que a natureza parece entregar-se toda a brandos folgares, era

uma manhã risonha, e bela, como o rosto de um infante, entretanto eu tinha um peso enorme no coração. Sim, eu estava triste, e não sabia a que atribuir minha tristeza. Era a primeira vez que me afligia tão incompreensível pesar. Minha filha sorria-se para mim, era ela gentilzinha, e em sua inocência semelhava um anjo. Desgraçada de mim! Deixei-a nos braços de minha mãe, e fui-me à roça colher milho. Ah! Nunca mais devia eu vê-la...

Ainda não tinha vencido cem braças do caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi embalde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo da minha alma, só vós o pudestes avaliar!...

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos!

Muitos não deixavam chegar esse último extremo – davam-se à morte. Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que nos escaldou e veio dar a morte aos cabeças do motim. A dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade foi sufocada nessa viagem pelo horror constante de tamanhas atrocidades. Não sei ainda como resisti – é que Deus quis poupar-me para provar a paciência de sua serva com novos tormentos que aqui me aguardavam. O comendador P. foi o senhor que me escolheu. Coração de tigre é o seu! Gelei de horror ao aspecto de meus irmãos... os tratos por que passaram doeram-me até o fundo do coração! O comendador P. derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligência, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência! E eu sofri com resignação todos os tratos que se dava a meus irmãos, e tão rigorosos como os que eles sentiam. E eu também os sofri, como eles, e muitas vezes com a mais cruel injustiça.

O texto acima transcrito é um pequeno trecho de *Úrsula*, romance de Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859. A representatividade da obra e da autora nos faz a elas recorrer para postular as considerações iniciais deste trabalho, que tem como objetivo analisar um conjunto de filmes de longa-metragem de ficção realizados entre 1995 e 2018, sobre o Nordeste brasileiro, que retratam a região a partir de menções à história. O citado romance de Maria Firmina foi recentemente reconhecido na literatura brasileira como a primeira obra abolicionista do país, e ela, a primeira mulher a escrever um romance abolicionista em língua portuguesa. Firmina, uma preta abastada, nascida no Maranhão em 1825, foi a primeira professora efetiva do quadro do magistério em seu estado, em decorrência de sua aprovação em concurso público de 1847, aos 20 e poucos anos, e deu grandes contribuições à educação pública do local. Isso porque, após sua aposentadoria, em 1881, aos 56 anos, fundou, no vilarejo de Maçaricó, a primeira escola mista gratuita do Maranhão (ZIN, 2017).

Além de *Úrsula*, a autora escreveu o conto indianista *Gupeva* (1861), o livro de poemas *Cantos à beira mar* (1871) e, no auge da campanha abolicionista, o conto *A escrava* (1887). Nos temas de suas obras Maria Firmina deixou transparecer as inquietações de seu tempo e de seus iguais. Escreveu sobre os males da escravidão, a subjugação das mulheres, a condição dos índios. Em seus poemas, a natureza, as flores, as mães, as mulheres, são temas recorrentes.

Úrsula, sua principal obra, embora protagonizada por um casal branco (Úrsula e Tancredo), traz o pertencimento do olhar de dentro acerca dos escravizados e suas dores, tal qual o relato de Susana, acima descrito. No romance, Susana, Túlio e Antero são escravizados, vítimas de senhores cruéis, e exaltam as lembranças e as tradições de sua terra para sobreviver ao cativeiro. Ao falar sobre as mulheres, Maria Firmina se atém às dores de seu subjugamento aos homens, chefes das famílias, como o pai de Tancredo, a quem descreve tirano de sua esposa, e o já falecido pai de Úrsula, cujas lembranças entristecem a mãe da protagonista. Ou mesmo o comendador Fernando, algoz da tragédia que dá desfecho ao romance. Um olhar, cuja perspectiva acerca dos pretos escravizados e mulheres em situação subalterna, é inédita para aqueles tempos.

Firmina escreveu antes de Castro Alves (1880) e Machado de Assis (1899), no entanto, a obra da *Maranhense*, heterônimo que adotara, ficou esquecida durante quase um século, sendo “redescoberta” apenas na década de 1970¹ e tendo um reconhecimento mais amplo só mais recentemente². As razões de seu resgate, de sua presença nos estudos mais recentes sobre literatura,

¹ Zin (2017), relata que um exemplar de *Úrsula* foi encontrado em 1962, em um sebo no Rio de Janeiro, pelo historiador Horácio de Almeida. Identificando a procedência da obra e sua importância para a literatura nacional, ele preparou uma edição do livro em 1975, doando seu achado a Nunes Freire, então governador do Maranhão.

² Em 2017 a editora PUC de Minas Gerais lançou uma nova edição de *Úrsula*. E em 2018, a *Edições da câmara*, lançou *Úrsula e outras obras*, um compilado de todos os escritos de Maria Firmina.

história e questões de gênero, estão na emergência de seus escritos, na representatividade de seus pensamentos para o presente da sociedade brasileira. A escravização, as mulheres, os indígenas, Firmina pontuou questões do nosso “agora” mais contemporâneo.

Desconhecida durante quase um século, por um sistema político e social que invisibiliza mulheres e pretos, sobretudo em atividades intelectuais, seus dizeres ressurgem potentes neste instante da história, para nos dizer dos problemas de seu tempo, que ainda são os nossos, e escancarar as razões de seu esquecimento ou do seu não reconhecimento pela intelectualidade brasileira. No trabalho que aqui iniciamos também buscaremos resgatar silenciados, demarcar embates entre o passado presente, apontar permanências e mudanças, do pretérito mais longínquo para o hoje mais contemporâneo.

Isso porque, ao realizar um vasto levantamento de filmes sobre o Nordeste que se voltam para a história em nosso cinema mais recente (1995-2018), analisaremos aqueles que consideramos projetar um novo olhar sobre questões históricas da região e do país. Filmes que levantem outras perspectivas acerca do passado a partir de inquietações decorrentes do presente. Obras que nos apontem caminhos para pensar as fissuras do país, na medida que retomem, de maneira crítica, temas onipresentes em nossa trajetória enquanto nação: escravização, desigualdades sociais, ditadura, permitindo, assim, possibilidades para pensar a nossa história a contrapelo, por meio de uma ação do presente, como demarcou Benjamin (1987) em seu conceito sobre história.

Encontramos, a partir dos dados da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e do acervo virtual da Cinemateca Brasileira, 133 filmes de ficção produzidos sobre o Nordeste entre 1995 e 2018. 63 destas realizações se voltaram para pensar a região a partir de elementos do passado. Esse dado e as inquietações que ele nos trouxe não surge do acaso, ele começa a ser pensado em 2017, quando submeti ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS) um projeto de pesquisa que tinha como objetivo central analisar os conflitos entre o passado e o presente do Nordeste do Brasil nos filmes *O som ao redor* (2013) e *Aquarius* (2016), ambos de Kleber Mendonça Filho.

Tendo estudado as representações do Nordeste no cinema brasileiro, dos anos iniciais, em 1910, até a Retomada (2003), em meu trabalho de monografia, apresentado ao Departamento de História (DHI/UFS) em 2017, pude observar as realizações mais recentes do cinema sobre o Nordeste, que pareciam caminhar para uma abordagem da região a partir do espaço urbano. Esses filmes mais recentes apresentavam claros pontos de dessemelhança com a cinematografia analisada anteriormente em meu texto de conclusão de curso. Muitos deles transportavam o Nordeste do sertão de pobreza,

misticismo e cangaço, para o cenário da pequena e grande cidade, incluindo a região no contexto da contemporaneidade atual.

Apesar disso, notar nos longas *O som ao redor* (2013) e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, a modernidade nordestina sendo atravessada por elementos do passado da região, me pareceu um dado relevante a ser analisado³. No entanto, a partir dos diálogos no processo de orientação, fui instigada a investigar se essa menção ao passado se repetia em outros filmes produzidos sobre o Nordeste nos períodos mais recentes da cinematografia nacional. Assim, chegamos aos 63 filmes que se voltaram para pensar a região a partir de algum indício de seu passado.

Essa constatação, a princípio, não nos parece alarmante, visto que a associação entre Nordeste e passado não é exatamente uma novidade nos discursos produzidos sobre a região. Ela se torna, porém, destacável, se pensarmos que este número considerável de alusões ao passado aparece nos períodos mais recentes do cinema nacional (Retomada e Pós-retomada). Momentos que abarcam um amplo desenvolvimento da atividade cinematográfica brasileira, em especial do Nordeste, que revela uma variedade de novas experiências estéticas, despontando como importante polo de realização nacional, fora do eixo Rio-São Paulo. O Nordeste aparece de forma relevante (quali e quantitativamente), não apenas como tema de representação, mas também como um polo realizador. A região, até então vista, majoritariamente, a partir do olhar de diretores não nordestinos, é, nesse momento, abordada, principalmente, por realizadores vindos do Nordeste, buscando refletir sobre seu próprio espaço.

Considerando então os 63 filmes, a partir deste contexto, nos interessou pensar: como o passado do Nordeste aparece nessas realizações? Analisamos mais de perto essas produções a partir da metodologia do cinema comparado, vista em Xavier (1983) e proposta mais detalhadamente por Souto (2016-2017), que sugere a análise de dois ou mais filmes a partir de uma abordagem transversal, que aproxime as obras, a fim de encontrar semelhanças entre elas. Notamos nesta produção, a recorrência de temas latentes de nossa história: colonialismo, cangaço, sertão, ditadura. Aproximar os filmes que se referiam a cada um destes temas, nos pareceu um bom início para melhor definir os caminhos da análise.

No ato de observar a maneira como estes temas aparecem, surgem escolhas. Há nos filmes uma diversidade de representações e abordagens. No entanto, desde o início desta busca do olhar do

³ Em ambos os filmes o diretor recorre ao passado dos personagens para desenvolver a narrativa. Em *O som ao redor* este passado se materializa na presença do engenho e na ligação entre o espaço urbano e o rural, visto já nos minutos iniciais do filme, quando dez imagens em preto e branco retratando engenhos, plantações de cana-de-açúcar e trabalhadores rurais são expostas. Já em *Aquarius*, o conflito da protagonista Clara (Sônia Braga) envolve sua recusa a vender o apartamento onde vive há anos. O espaço, onde morou com seu marido e criou seus filhos, contém todas as lembranças de sua trajetória, e desfazer-se dele seria um abalo a suas memórias.

presente a respeito da história, ainda com *O som ao redor* e *Aquarius*, objetivamos ressaltar perspectivas mais críticas e menos naturalizadas a respeito do passado. Por isso, ao fazer um balanço dessas realizações, decidimos enfatizar os filmes que, ao se reportarem a temas históricos ou a lugares tradicionais de nossa história enquanto nação (o sertão, por exemplo), o façam com menos preocupação em reforçar nossos estereótipos culturais e mais voltados para revelar nossas desigualdades históricas. Obras que apresentem contribuições para pensar a história a contrapelo, como assinala Benjamin (1987), em seu conceito sobre história. Buscamos reconhecer o que os filmes nos apresentavam em sua representação sobre o passado, uni-los em suas semelhanças, pautar suas diferenças, para neles reconhecer um conjunto maior, uma repetição de intencionalidades, assinalando assim, mais do que ações particulares de um diretor, um movimento mais amplo para pensar a história sobre outras bases.

Finalmente, em diálogo com as asserções teóricas de Benjamin, em busca de uma rememoração mais crítica da história por estas realizações e após colocar os filmes em movimento, chegamos aos seguintes grupos temáticos para a análise: 1. Filmes que citam o passado colonial; 2. Filmes que revisitam o cangaço; 3. Filmes que ambientam o sertão; 4. Filmes que tematizam a ditadura militar; 5. Filmes que retratam o espaço urbano.

A abordagem potencialmente crítica da história, proposta por esses filmes, está materializada nas escolhas estéticas e interpretativas de cada diretor em relação ao passado e ao presente. Concretiza-se na apreensão que promovem do passado, seguindo caminhos menos conformistas, imbricando nos espaços de ontem as inquietações de hoje. E apontando as permanências do passado que atravessam as vivências do agora. Assim, optamos por analisar esses filmes, por observar neles: as heranças do passado colonial agindo na modernidade, novos olhares sobre o cangaço, o sertão e a mulher do Nordeste, discursos que emergem da região sobre a ditadura civil militar iniciada em 1964, as fronteiras que aproximam o nosso presente urbano do passado rural.

Nessas obras, passado e presente se encontram, e a partir desse encontro, pode-se refletir sobre o Nordeste e o Brasil em sua relação com a história. Trabalhamos, portanto, com a hipótese de que essas realizações, situadas na produção cinematográfica nordestina contemporânea, entre 1995-2018, apontam caminhos para se pensar de maneira mais crítica e menos naturalista aspectos históricos acerca do Nordeste e do Brasil. Sustentamos que, a partir desses filmes, podemos pensar o Nordeste para além das representações que o isolaram como sinônimo de pobreza, violência e misticismo religioso. O passado da região pode ser visto a partir de novas abordagens cinematográficas, que a desloca da ideia de isolamento social e econômico do sertão, incluindo as questões de sua história no contexto maior da nação.

Além disso, defendemos que, por meio dessas realizações, pode-se notar o incômodo e as tensões que elementos do passado colonial trazem para as relações entre os personagens no presente, além de outras perspectivas sobre as vivências durante o regime militar e as problematizações acerca da vida nas cidades e suas relações com a sociedade de base agrária de nossa formação colonial. Assim, esses filmes movimentam antigas estruturas, na medida que incluem novos personagens e elementos econômicos e sociais em espaços tradicionais, além de apontarem permanências de práticas sociais que conservam aspectos nocivos do passado na sociedade brasileira do presente. Temos então, nessas obras, o passado permeado por novas perspectivas de interpretação da história desenvolvida no presente, e o presente atravessado por elementos que perduraram do passado. Presente e passado, articulados para promover uma reflexão crítica sobre a história do Nordeste e do Brasil, a partir do cinema, assim pensamos esta dissertação.

Naturalmente que em um conjunto vasto de 63 filmes, nem todos vão seguir a essas hipóteses formuladas, essa é uma reação possível das obras cinematográficas quando pensadas em uma perspectiva comparada. Os filmes são obras individuais, cuja potência está muito além do grupo em que se queira encaixá-las (SOUTO, 2016). Escolher as obras citadas acima não significa que as dezenas de outros filmes presentes no levantamento são descartáveis quanto a sua interpretação sobre a história. A coleção, dentro da análise comparada, é transitória, está constantemente aberta a novos elementos. No entanto, foi necessário observar os filmes e deixar que eles nos apontassem seus elementos mais latentes e, assim, por meio de suas semelhanças, se associassem em sua perspectiva sobre os temas históricos abordados.

As obras cinematográficas são corpos livres e autônomos, que devem falar por si mesmos, antes de atender a qualquer expectativa de pesquisa (SOUTO, 2017). São obras de características particulares, porém realizadas por meio de ação conjunta, construindo um discurso coletivo, que pode refletir o homem e a lógica social, econômica e histórica em que está inserido. Aqui, defendemos ser possível pensar a história a partir de um conjunto de realizações de ficção a respeito do passado do Nordeste e do Brasil. Ferro (1992), em seu ensaio pioneiro sobre o uso do cinema como matéria-prima da história, estabelece que os filmes são, antes de tudo, autônomos, a censura, aos governos, eles podem produzir um discurso social através da câmera e a câmera “revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que se queria mostrar” (FERRO, 1992, p. 86).

A ideia de ação livre da câmera, que capta, mesmo sem a intenção efetiva do diretor, e mesmo em uma obra de ficção, o que de mais concreto possa existir em uma sociedade, é a tese que sustenta a conhecida teoria do cinema como contra-análise social de Ferro: “Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga

autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História” (FERRO, 1992, p. 86). A autonomia do filme não significa que ele esteja isento de intencionalidades, elas, ao contrário, estão presentes em cada escolha do diretor e observar as intenções por trás dos filmes inclui um trabalho do historiador de ler as entrelinhas, observar, inclusive, aquilo que ele não quis revelar. Assim, faz-se o trabalho do historiador para pensar o cinema, entendendo que ele não é toda a história, mas, sem ele, não se poderia ter o conhecimento do nosso tempo (FERRO, 1992).

Cabe ao historiador, a partir da análise fílmica, identificar o discurso que o filme produz sobre a sociedade na qual se insere, apontando suas ambiguidades, incertezas e tensões, captando assim, a efetiva dimensão do documento audiovisual como fonte histórica (MORETTIN, 2003, p. 40). Assim, o filme produz discursos históricos, e sua análise deve respeitar a autonomia das estruturas que compõem a obra. Com o auxílio de diversos outros documentos (escritos e visuais), o pesquisador pode transformar esse discurso cinematográfico em conhecimento prático. Aqui, sustentamos que os filmes contemporâneos produzidos entre 1995 e 2018, ao abordarem o Nordeste a partir de elementos do passado, produzem um discurso histórico sobre a região em sua relação com a nação, que nos permite pensar o passado nacional e suas permanências na sociedade brasileira.

Já destacamos que uma característica particular que as obras analisadas neste trabalho possuem é o fato de evidenciarem as tensões entre o Nordeste e seu passado a partir de um encontro direto de aspectos da história com o presente. Nossa reflexão, portanto, concentra-se na interação entre esses dois tempos que podem compor a história. São muitos os debates que emergem nas diversas áreas a respeito do estudo das interações entre passado e presente, elas são palpáveis e perceptíveis nos mais variados campos de estudo. Na história, ciência do passado, o presente se constitui como uma instância fundamental, é nele que o conhecimento histórico se faz, através dos usos da memória ou da reflexão sobre os acontecimentos imediatos.

Essa noção do tempo histórico articulado com o presente dá sinais desde os primeiros historiadores, Heródoto e Tucídides, que mesclavam sua ideia de história com a preocupação de registrar os acontecimentos de seu tempo. Passa também por algumas correntes historicistas, que pensaram a feitura da história das gerações mais recentes a partir da valorização das testemunhas vivas no presente. Se efetivando, finalmente, na Escola dos Annales, movimento francês que revolucionou a historiografia. Nele, a intersecção entre temporalidades, sobretudo passado e presente, é considerada uma das marcas das primeiras gerações de analistas. A ideia de um presente que problematiza o passado, bem como de um passado que pode elucidar e transformar o presente, consistiu em uma grande contribuição desse movimento para a história (BARROS, 2012, p. 6).

Asserções teóricas de historiadores muito lidos no momento recente também conduzem para a reflexão sobre essa interação entre passado e presente para se pensar a história. Koselleck (2006), vai analisar as relações de interseção entre os três tempos em que a história acontece: passado, presente e futuro. O autor pauta a ação do presente no passado, chamado de *campo da experiência*, bem como no futuro, denominado de *horizonte de expectativas*. Koselleck vai concentrar a sua reflexão na tensão estabelecida entre passado e futuro, e na ação mediadora e interventora do presente nas concepções e expectativas sociais sobre esses dois tempos.

Hartog (2013), a quem nos reportamos mais diretamente, vai pautar um dado delicado para as gerações recentes, que consiste na incapacidade de relação com o tempo (passado, presente e futuro). O autor afirma que essa relação de insegurança do homem contemporâneo com o futuro imprevisível e com o passado, muitas vezes trágico, nos joga inteiramente no momento onde estamos, o presente. Nessas bases se constitui o *presentismo*, conceito elaborado pelo historiador. Nesse contexto, somos tomados por uma obsessão pela memória. Preservar e rememorar se torna, então, uma espécie de responsabilidade pessoal de cada um de nós.

Pensando esse debate associado ao cinema, o que nos interessa aqui, vemos o trabalho recente de Mesquita (2018), que analisa a elaboração da experiência histórica a partir da representação do passado feita por filmes brasileiros nas últimas décadas: *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, *A cidade é uma só?*, *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, (2012, 2014 e 2017), de Adirley Queirós, *Recife frio* e *O som ao redor* (2010 e 2012), de Kleber Mendonça Filho, *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes, *Orestes* (2015), de Rodrigo Siqueira, *Pirinop, meu primeiro contato* (2007), de Mari Corrêa e Kanaré Ikpeng e *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, são exemplos que ela destaca. A autora enfatiza a rememoração crítica do passado feita por essas obras, produzidas em diferentes tempos e espaços.

Há ainda, os trabalhos que incluem, especificamente, o Nordeste nesse debate, marcando o encontro entre o moderno e o antigo na região. Lima (2016) propõe uma análise de filmes contemporâneos a respeito do Nordeste que conservam aspectos do passado da região, tentando identificar as razões para estas permanências. Sua análise vai se concentrar em abordar aspectos do passado cinematográfico do Nordeste, isto é, o passado de sua representação. Mais especificamente as aproximações entre as escolhas temáticas e estéticas dos filmes contemporâneos e movimentos de décadas anteriores, como o Cinema Marginal e o Cinema Novo.

E Souza (2016), que busca fazer um estudo da representação do Nordeste no cinema recente do Brasil, priorizando o “cinema de autor”, dentre eles, Kleber Mendonça Filho e *O som ao redor*. Seu

foco está voltado para a análise das abordagens sobre o Nordeste em meio ao mundo globalizado. Já em obra literária, também lançada em 2016, este mesmo autor vai organizar seu trabalho de forma a discutir o processo de construção do imaginário nordestino a partir de produções artísticas que retrataram a região sob a perspectiva da saudade e da dor. Intitulado de *Imagens do Nordeste no cinema brasileiro contemporâneo*, analisa como a arte contemporânea, em destaque o cinema, tem modificado essa imagem a partir dos filmes recentes, que inserem a região no contexto da modernidade. São importantes estudos que sinalizam positivamente para a proposta desta dissertação, que consiste na busca por novas apreensões sobre a história nacional a partir do olhar cinematográfico no presente. Todos esses trabalhos oferecem, portanto, contribuições para a reflexão que se estabelece aqui.

Pensando nesta relação entre passado e presente e, sobretudo, nas considerações teóricas que assinalam para uma necessidade de rememoração crítica da história pelo presente, iluminaremos este trabalho a partir das considerações sobre o conceito de história postuladas por Walter Benjamin, em suas teses escritas em 1940. O autor alemão vai estabelecer que compreender e discutir a história é uma tarefa dada a cada geração no presente. Os conceitos de redenção e rememoração de Benjamin (1987) vão nos permitir pensar a ideia que ele estabelece da história enquanto espaço de libertação. A história, segundo ele, deve ser rememorada sem que nenhum passado oprimido seja esquecido, para que assim, a redenção aconteça. Esse poder de redenção através do passado é apresentado a cada geração do presente.

O conceito de história proposto por Benjamin (1987), considera, então, a ação ativa de cada presente em relação a seu passado e os vestígios do passado vivos em cada presente. É esse uso do passado como método revolucionário para a crítica do presente que acreditamos ser pertinente adotar para iluminar a análise que aqui propomos. Visto que é esta contrapartida da história, esse novo olhar sobre fatos passados, que representa pontos de vista de camadas sociais subalternas no capitalismo vigente, escancara discrepâncias sociais e promove um olhar mais crítico sobre a trajetória do país, que buscamos nos filmes.

Abordamos também os apontamentos sobre o lugar da história na sociedade contemporânea, realizados por Huyssen (2000) e Hartog (2013). Segundo os autores, a partir da década de 1980, não apenas na Europa destruída do pós-guerra, mas também na África após o Apartheid e em países da América Latina saídos de regimes ditatoriais, há um movimento para se pensar o passado traumático das nações. Para Huyssen (2000), é impensável a consolidação desse movimento pela memória sem a atuação direta da mídia (canais de TV, séries e filmes). Acreditamos que, após a ditadura civil militar, finalizada na década de 1980, e a posterior Retomada do cinema nacional, a produção brasileira se insere neste contexto. Assim como a recorrência da presença do passado, observado nas obras

analisadas aqui, inclui o Brasil nesse cenário. Apontaremos essas reflexões, precisamente, no primeiro capítulo, intitulado *O lugar do passado na história do presente*.

Tendo pontuado as questões teóricas e contextuais a respeito da história e do trato do passado em âmbito geral, nos reportamos para o caso específico do Nordeste e sua constituição enquanto região a partir de “discursos da saudade”. No segundo capítulo, *Nordeste: uma construção arcaica da modernidade brasileira*, nos voltamos para o processo histórico que forjou a região como metáfora do Brasil tradicional. O projeto de nação brasileira, pensado por uma parcela da elite nacional, no início do século XX, guarda para o Nordeste o status de “espaço da saudade” do país (ALBUQUERQUE, 2011). Seja no chamado “discurso da seca”, na literatura regionalista ou no projeto da geração modernista de 1922, o Nordeste é apontado como o reduto da tradição brasileira, do “verdadeiro Brasil”. Esse discurso cristaliza a região como lugar onde o passado rural não foi superado, o avesso da modernidade almejada pelo país.

Vamos refletir como essa construção de Nordeste se apresenta no cinema, olhando para os resultados da pesquisa intitulada *Das primeiras produções à Retomada: as representações do Nordeste no cinema brasileiro*, referente ao trabalho de monografia da autora deste trabalho. Vemos como diversas manifestações filmicas, ao longo da história, reverberam esse discurso do Nordeste como sinônimo de atraso social. Chegamos à Retomada e Pós-retomada (termos problemáticos e complexos, que neste capítulo buscaremos esclarecer e adotar para nos referir ao período cinematográfico onde os filmes se localizam) destacando como esses dois períodos, os mais recentes da produção nacional, apresentam particularidades quanto a retratar a região, sobretudo quando pensam a relação do Nordeste com o passado. Enfatizamos o levantamento dos 134 filmes de ficção encontrados sobre o Nordeste entre 1995 e 2018, projetando assim nosso problema de análise.

No terceiro e último capítulo, *A história no cinema contemporâneo*, nos voltamos diretamente aos filmes. Pautamos, inicialmente, o caminho seguido para análise das obras, a metodologia comparada, pensada aqui a partir dos trabalhos de Xavier (1983) e Souto (2016-2017). A abordagem comparada, que inclui inventariar os filmes, formar uma coleção deles e colocá-los em movimento para que se associem ou distanciem, nos possibilitou melhor pensar as obras. E posteriormente analisamos os filmes dentro dos grupos temáticos, intitulando assim os subtópicos: *Passado colonial brasileiro e implicações no presente*; *O cangaço revisitado*; *O sertão contemporâneo e as histórias não contadas*; *Entre a dor e o afeto: o cinema e a produção de memória sobre a ditadura militar*; *Dos limites entre o rural e o urbano, o passado e o presente*.

Houve um esforço para pontuar, em linhas gerais, a complexidade que envolve cada tema, seja em sua discussão historiográfica ou na abordagem cinematográfica vista sobre eles anteriormente.

Assim foi possível ressaltar as particularidades dos filmes analisados quanto ao trato de tais temáticas. Alguns filmes do grupo reagiram mais ou menos às hipóteses propostas, mas buscamos reconhecer seus aspectos mais destacáveis, os que mais reluziram quanto a seu trato sobre a história.

Em um conjunto vasto de filmes, cujas abordagens carregam reflexões acerca de temáticas diversas, é complexa a ação de chegar a conclusões únicas para traçar as considerações finais do trabalho. Isso porque é necessário reconhecer os debates em torno de cada tema, traçar o que os filmes nos falaram sobre eles e também o que deixaram de dizer, tentamos atender a essas necessidades. Há, ainda, que se pensar nas linhas abertas desta análise, que não buscou abarcar a totalidade de filmes produzidos, mas filtrou obras concernentes a temas específicos, em um esforço de encontrar nessas realizações rememorações atentas a visões mais amplas sobre o passado nacional. Construímos um quadro, um mapa, que apesar de gravado nas páginas deste trabalho, está aberto a filmes não vistos ou não catalogados, bem como a todas as realizações lançadas posteriormente ao recorte aqui estabelecido.

Mas há, no entanto, um postulado final a dar. A questão central sobre a qual nos debruçamos, que se refere a se esses filmes apresentam caminhos para novos olhares sobre a história e como o fazem, nos exige pensar se essa coleção, se esses filmes vistos em um conjunto maior, significam para o cinema nacional em ações práticas de retomar a história buscando desfazer-se de representações estereotipadas. Se eles revelam as incoerências de nossa sociedade, evidenciando a desigualdade que nos permeia, captando, como destacou Benjamin, o perigo da instrumentalização da história pelos “vencedores”, no momento em que o passado é revisto pelo presente.

A análise realizada demarca, então, que esta coleção de filmes, divergentes em temas e abordagens, converge quanto ao esforço de esboçar, através de imagens e sons, uma apreensão crítica sobre a história, seja ela a vivida tempos atrás ou através das heranças deixadas do passado no presente. Em cada contexto específico de realização, um movimento sincrônico no sentido de mover estruturas sociais tradicionais e incluir nesses espaços novos atores, imagens e olhares acerca do passado. Nessas novas perspectivas, pautas de nossa sociedade no presente: racismo, gênero, sexualidade, violência, memória, desigualdades. Os silenciamentos e silenciados de nossa memória, os resquícios que destas ausências ainda trazemos. Registrando, através desses indícios imagéticos, novas formas de nos confrontar com a nossa história.

O LUGAR DO PASSADO NA HISTÓRIA DO PRESENTE

*Desde pequeno eu tenho que conviver com esse peso todo, que é de vocês.
Esse passado que é um eterno presente. A vida segue, pai!
Eu não quero ter que ficar lembrando desses anos o tempo todo,
senão eu morro de tanto passado entalado.*

(Ernesto, *Amores de chumbo*, 2018)

O denominador comum dos filmes selecionados para esta pesquisa é o passado e, mais que isso, um passado em diálogo com o presente, visto que é a partir das questões atuais que a história estaria sendo revisitada. É justamente pela aproximação que esses filmes estabelecem entre passado e presente que, para fundamentar os caminhos desta pesquisa, recorreremos ao conceito de história proposto por Walter Benjamin. A definição de história deste autor perpassa por uma relação permanente de compreensão do presente através do passado, bem como da identificação das heranças do passado no presente.

Nas *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin (1987) revela sua compreensão do passado como história. Esse passado é, para ele, móvel e por isso está aberto às apropriações que o presente faça dele. Isto é, o presente age diretamente na forma como pensamos o passado. É nesse sentido que perguntamos: de que forma essa filmografia contemporânea sobre o Nordeste tem pensado o passado da região, e que passado do Nordeste essa filmografia tem nos mostrado? Além de estabelecer a ação do presente em relação ao passado, o conceito de história de Benjamin se volta para pensar as reminiscências da história que agem no presente. Essas reminiscências, segundo ele, se mostram na forma de práticas culturais, tradições e patrimônios culturais.

Para Benjamin, existe um processo de transmissão cultural que garante a permanência de certas práticas culturais naturalizadas como tradicionais dentro de uma sociedade. Uma parte considerável dos filmes que nos referimos neste trabalho apresentam o Nordeste naquilo que podemos chamar de “dias atuais”, assim, “atualizam” a região, que foi imagética e discursivamente construída como espaço tradicional e atrasado do país. No entanto, também é notável que, mesmo no presente, diversos elementos do passado da região (herança escravocrata, relações patriarcais, mandonismos,

servilismos) permanecem atravessando a vida dos personagens, em uma confluência de tempos e problemáticas históricas que o cinema contemporâneo buscou abordar através de diferentes discursos e formas estéticas. O passado e uma nova forma de encará-lo é, então, uma notória preocupação do cinema recente feito no e sobre o Nordeste.

O método de compreensão da história, proposto por Benjamin ainda na década de 1940, está dotado de um diagnóstico do autor em relação a sua época. Ele ressalta em seus escritos que os ideais de progresso que habitavam os anseios dos indivíduos de seu tempo, estavam os levando para a ruína da guerra e do fascismo. Resgatar a humanidade, naquele momento decadente, só seria possível através de uma redenção possibilitada pelo passado. O que vamos observar nos tópicos finais deste capítulo é o movimento dos acontecimentos históricos após o abalo provocado pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Neste período, as ideias de Benjamin pulam do campo da teoria e se tornam palpáveis, pois o que observamos é justamente o abandono da ideia de progresso no futuro, agora visto com desconfiança, e a volta para o passado, lugar onde o homem poderia aprender com seus erros e rever suas práticas.

É aquilo que Huyssen (2000) chamou de cultura da memória. É nesse contexto que acreditamos estar localizado o conjunto de filmes que buscaremos analisar. Autores como Hartog (2013), Agamben (2009), Arendt (1988) e Mignolo (2017) também nos ajudam a compreender as implicações do pensamento de Benjamin nos dias atuais, na medida que, de formas diferentes, trazem noções sobre a história e o lugar desta na sociedade contemporânea, corroborando com a interpretação benjaminiana de um presente que age sobre o passado, entre outras coisas, por que está impregnado das reminiscências dele. É sob esta perspectiva, a ser desenvolvida a seguir, que pensaremos, como a filmografia sobre o Nordeste está repensando o passado da região a partir do presente.

2.1 Benjamin e o passado como método de crítica do presente

A frase acima é um resumo do método de compreensão da história de Benjamin, segundo Lowy (2005). A conclusão parece pertinente, pois o filósofo judeu alemão, crítico literário, sociólogo e historiador da cultura, dentre seus escritos sobre literatura, artes e política, dedicou parte considerável de sua obra para pensar uma filosofia da história. É especificamente sobre ela que pretendemos falar aqui.

Tendo presenciado a violência das duas grandes guerras, sendo sua morte uma consequência direta do terror da Segunda, iniciada em 1939, Benjamin escreveu com os olhos atentos a seu tempo e

os fatos históricos desencadeados a partir dele. Os estudos de Benjamin sobre a história foram, então, norteados pelos fatos que presenciou (ditaduras fascistas e guerras). Através deles, o autor traçou caminhos para uma compreensão de seu tempo, sendo a história, a estrada que ele apontou como mais segura. Antes de nos voltarmos para a análise da noção de história de Benjamin, vamos nos ater a alguns elementos utilizados por ele para a construção desse conceito, isto é, o olhar particular que o autor dedicou a três correntes de conhecimento: o romantismo alemão, o messianismo judaico e o marxismo.

Sobre a influência do romantismo alemão, segundo Lowy, (2005), ela se manifesta na obra de Benjamin através da crítica à sociedade moderna, leia-se, capitalista. O romantismo caracteriza-se, entre outras coisas, por uma postura de desencantamento em relação a essa sociedade e a mecanização da vida decorrente dela. Em *O narrador* (1987), um dos mais famosos escritos de Benjamin, ele discorre a respeito da arte de narrar, que estaria em vias de extinção. Narrar consiste em intercambiar experiência e sabedoria, elementos esfacelados ao longo dos tempos, e aniquilados pela sociedade moderna mecanizada. Narrar envolvia uma tradição oral, de compartilhamento de experiências coletivas, características que se perdem com a modernidade. O grande escritor, representativo dessa sociedade capitalista, então, não é o narrador, mas o romancista.

Essa substituição se dá na medida em que a vivência social de compartilhamento de experiências através da oralidade vai sendo substituída pelas ações de um indivíduo isolado (tanto o que escreve quanto o que lê). O romance, que segundo Benjamin vai anunciar “a profunda perplexidade de quem vive” (BENJAMIN, 1987, p. 201), tem na burguesia ascendente seu espaço de fortalecimento, e a partir de histórias particulares, vai refletir sobre o sentido da vida, transformando a arte de narrar, que carregava em sua natureza uma visão mais coletiva através de uma “moral da história”, em uma prática arcaica.

Segundo Lowy (2005), o que interessa a Benjamin nesse romance é, principalmente, a estética, a historiografia e a teologia, esta última, vista na busca pelo reencantamento do mundo através do religioso. Assim, o messianismo é para Benjamin o centro da concepção romântica do tempo e da história. No tempo messiânico, a vida se constitui em um processo de realização e não apenas em uma sucessão de fatos em um tempo vazio, como na ideologia do progresso. Por isso, é no messianismo que a essência do romantismo deve ser buscada.

Além do romantismo e do messianismo, o marxismo também se apresenta como uma das principais influências para a construção da história em Benjamin. Essa união de messianismo e marxismo, duas correntes de pensamento tão antagônicas, talvez seja o ponto mais polêmico da filosofia

da história do autor. Segundo Lowy (2005), as vertentes interpretativas da obra do filósofo alemão se dividem justamente entre Materialista, Teológica e a da Contradição, esta última, considerada fracassada na tentativa de conciliação entre marxismo e messianismo.

Benjamin tem seu primeiro contato com o marxismo em 1924, através da obra *História e consciência de classe*, de Lukács. A presença das reflexões de Marx e Engels na vida do autor esteve também mediada pela participação dele na Escola de Frankfurt, que demarcou uma nova postura em relação ao movimento materialista. Apesar dessas influências, a concepção marxista de Benjamin é dotada de particularidades. Entre elas, estaria o afastamento do autor do chamado marxismo vulgar, visto que ele negava a ocorrência da revolução como resultado inevitável do progresso econômico ou da contradição entre as forças e as relações de produção dentro do capitalismo. Isso porque seus textos não apontam para uma crença na revolução como um processo natural de desgaste do sistema capitalista, mas que ela aconteceria a partir de uma tomada de consciência total das classes oprimidas em relação a seu passado. Um processo messiânico de redenção.

Outra característica notável na concepção de história de Benjamin é a crítica que o autor faz ao historicismo, ou história científica. Essa cultura historiográfica é iniciada entre fins do século XVIII e início do século XIX e tem na Alemanha seu lugar de nascimento e de predominância das ideias de seu expoente mais forte, Leopold Von Ranke, considerado o pai do movimento.

A visão materialista da história proposta por Benjamin, principalmente em suas teses sobre o conceito de história, está impregnada de uma oposição ferrenha ao modelo historicista de pensar a arte de Clio. O historicismo para Benjamin, assim como fizeram anteriormente os positivistas com sua história universal, se rende a um pensamento social elitista, marcado pela força do estado burocrático e amplamente ligado às camadas altas do poder, que privilegia a história dos “grandes feitos”, dos “grandes homens”, desprezando a “história dos vencidos” proposta por Marx.

Dentre os pontos mais criticáveis da metodologia historicista para Benjamin, além da já mencionada empatia do movimento com a “história dos vencedores”, está a assimilação da ideia de progresso, herdada do positivismo. Para Benjamin, essa concepção de progresso era um prejudicial denominador comum entre historicismo conservador, evolucionismo social democrata e marxismo vulgar. A nocividade desse pensamento reside na conformidade que ele teria produzido na classe operária alemã e na falsa crença de que ela estava inserida na revolução técnica e social que o estado alemão presenciava (LOWY, 2005).

Ainda sobre o historicismo, é preciso ressaltar que, mesmo com todos os pontos de contradição, o movimento significou um marco para a historiografia e o estabelecimento da história como ciência: “O

conservadorismo historicista dos primeiros anos não impediu que deste paradigma surgissem novos caminhos historiográficos” (BARROS, 2012, p. 412). Ainda segundo Barros, o projeto historicista, que se consolida com a forte presença da relatividade no que tange às concepções sobre o homem, às fontes históricas, às sociedades e ao ponto de vista do historiador, se opõe às ideias universalistas dos positivistas. A consolidação da particularidade da ciência histórica diante das ciências exatas e naturais e o reconhecimento da impossibilidade da neutralidade do historiador, visto que este é parte integrante do processo histórico, são outras conquistas da história a partir do historicismo.

A crítica de Benjamin, porém, enfatiza a corrente mais conservadora deste movimento, a mais influente na Alemanha naqueles tempos, isto é, a escola de Leopold Von Ranke. O historiador alemão era um defensor da conciliação entre as classes de acordo com os interesses do estado prussiano. É ele o responsável por uma vasta produção que enfatiza os grandes homens ou períodos históricos alemães, como Frederico, O grande, história da Inglaterra e a reforma alemã. Segundo Barros (2012), são comuns nas obras de Ranke informações sobre os reis, a corte, os ministros e demais políticos. Talvez essa ligação do movimento com a elite estatal alemã e sua abordagem, que privilegia os personagens pertencentes a ela, seja um dos pontos mais criticáveis do historicismo de forma geral, bem como na obra de Benjamin.

Todas as questões mencionadas acima nos ajudam a compreender o conceito de história proposto por Walter Benjamin, no entanto, nos interessa entendê-lo, sobretudo, a partir do elemento de interesse central deste trabalho, a ligação entre passado e presente. Olhando, principalmente para as *Teses sobre o conceito de História*, vemos que Benjamin estabelece uma aplicação da história que envolve uma relação indissociável entre os acontecimentos históricos e o momento do “agora” de cada geração. Para ele, esses tempos são móveis e se consolidam na medida em que se encontram, pois o passado só se concretiza como fato histórico na medida em que é reconhecido no presente, bem como o presente em que vivemos está tomado de reminiscências dos povos que vieram antes de nós. É precisamente sobre essa relação que pretendemos nos debruçar agora.

Como já mencionado aqui, Benjamin rejeita toda a ideia de progresso e futuro próspero e inevitável que paira por sua época. Ele considera o olhar para o passado como única forma de redenção daquela sociedade massacrada pelo fascismo. Ele foge das concepções que ligam automaticamente o presente do homem ao seu futuro, para demarcar uma ligação necessária entre os indivíduos do presente e os do passado. Embalado pela afirmação do filósofo alemão Rudolf Hermann Lotze, que diz, “entre as mais notáveis características do espírito humano conta-se [...], no meio de tantas formas particulares de egoísmo, a ausência generalizada de inveja de cada presente em relação ao seu futuro” (BENJAMIN, 1987, p. 222), Benjamin afirma que a imagem de felicidade que buscamos está

condicionada ao tempo de nossa existência e, sendo assim, só podemos sentir inveja do ar que já respiramos no passado e não do futuro, o qual não conhecemos.

É uma ideia de felicidade que passa, conseqüentemente, pelo passado, um passado que é redenção. Segundo Benjamin, então, há um acordo intrínseco entre as gerações passadas e a nossa, “Pois, não somos tocados por um sopro do ar que já foi respirado antes? Não existem nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1987, p. 223). Tendo em vista essa ligação, ele afirma que, para toda geração do presente, foi dado um poder de redenção através de seu passado. Uma força messiânica que não está concentrada na figura única do messias bíblico, vindo do céu, mas nos indivíduos de cada geração no tempo. O “messias” se constitui então em uma força coletiva da humanidade. Essa força messiânica é revolucionária e se concretiza a partir da redenção, que só pode ser alcançada quando todo o passado da humanidade for revisto e possa-se contar a história das classes oprimidas, superando a versão “oficial” dos vencedores.

Só quando a humanidade atingir essa redenção através da revisão de seu passado, ele será citável em sua plenitude. Embora rejeite a ideia de “verdade total”, de um passado contado “tal como ele foi”, Benjamin considera que nenhum fato da história deve ser rejeitado, seja ele visto como grande ou pequeno, nada pode ser dado como perdido, pois nenhuma história de opressão deve ser esquecida. No entanto, para que seja totalmente recuperável, o passado precisa ser reconhecido por cada época. Ele não se revela totalmente a partir dos vestígios (fontes escritas), que omitem intencionalidades políticas, econômicas e sociais, mas é como um relampejo, um raio, que só pode iluminar a partir do instante em que é percebido. “O presente ilumina o passado e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LOWY, 2011, p. 61).

A cada presente, portanto, é dado o poder de agir sobre o seu passado, pois é no presente que ele poderá ser reconhecido e revisto. Cada geração, porém, vai citar o passado a sua maneira, a partir das questões impostas pelo tempo em que vive, como a velha Roma teve para Robespierre, durante a Revolução Francesa, um significado vivo e particular (BENJAMIN, 1987, p. 229). Se reconhecido e revisto, o passado redime e ilumina, porém, se negligenciado, o passado torna-se irrecuperável. Na análise dos filmes, vista mais adiante, é notório que as novas abordagens da história, que os filmes propõem, estão ligadas a aspectos da sociedade no tempo presente. Um exemplo está nos filmes sobre o sertão, espaço central de representação do chamado “cabra do Nordeste”, tipo rústico da região, dotado de virilidade inata. Os filmes destacados sobre este tema enfatizam um protagonismo feminino e a relativização da ideia de macheza do homem nordestino, assinalando novas perspectivas de compreensão das questões de gênero, tema de grande relevância no presente contemporâneo, mas

ainda pouco absorvido nos espaços mais conservadores, tal qual o sertão nordestino, visto a tradição falocêntrica que cerca esse território.

Ainda nas teses sobre a história, Benjamin se reporta à metáfora do relampejo para falar sobre esse processo de reconhecimento do passado em cada presente. Como já mencionado aqui, ele se opõe à ideia de recuperação total e verídica do passado, proposta pela tradição mais conservadora do historicismo, e afirma que, o passado nos foge, ele nos aparece como um relampejo, que precisa ser reconhecido “no momento do perigo”. O perigo consiste na materialização de toda a tradição de dominação das classes tidas como subalternas no capitalismo. É nesse momento, do perigo de instrumentalização dessas classes por parte dos dominadores, que o passado iluminado deve aparecer. É no momento do perigo que deve surgir a imagem autêntica do passado. Será necessário então, apresentar diante dessas gerações contemporâneas, a contrapartida da história, a contracorrente, a história a contrapelo, superando a versão oficial da tradição dos oprimidos e provocando a revolução no presente, a partir dessa iluminação do passado.

Logo, a história para Benjamin não pode ser concebida como um mero acúmulo de fatos passados, “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987, p. 229). O filósofo utiliza a metáfora da moda para ilustrar a relação que se estabelece entre o passado e o “agora”. A moda, afirma ele, busca constantemente a atualidade do presente nos trajes de outros tempos, logo, ela se constitui sempre em um “salto para o passado”. O salto da moda, no entanto, se dá em um espaço da classe dominante, diferente do salto que ele propõe em seu conceito de história, que deve ocorrer no “livre céu da história”.

Há, portanto, uma noção de história que considera o passado como móvel, isto é, que vai se tornar relevante a partir do momento em que é apreendido por uma geração no presente. E cada presente vai apreender o passado segundo os “perigos” que relampejam em sua época. Ele se contrapõe, assim, à ideia de um passado fixo, eterno e inquestionável que, segundo ele, no bordel do historicismo é a prostituta do “era uma vez”. O presente, por sua vez, está longe de ser o lugar de acomodação e apreciação desse passado, ele é o instante em que o passado pode ser apreendido e revisto. Assim, o fato histórico para Benjamin pode se constituir como tal em um tempo muito posterior ao que ocorreu, por acontecimentos desencadeados há milênios de distância dele. Compreender esse processo possibilita ao historiador relacionar a sua época com outras que vieram antes dele.

Essa apreensão do passado no presente é o que Benjamin chama de rememoração. Rememoração envolve lembrar o passado oprimido para que a redenção seja possível. É a

rememoração que vai nos ligar teologicamente ao passado, possibilitando a redenção. Rememoração e redenção estão, portanto, ligadas, pois, "a intervenção salvadora tem por objeto tanto o passado quanto o presente: história e política, rememoração e redenção são inseparáveis" (LOWY, 2011, p. 62). Podemos dizer, assim, que a rememoração é o olhar para o passado, que possibilita a redenção no presente, por isso esses dois processos estabelecem entre si uma relação de dependência na obra de Benjamin. Juntas, rememoração e redenção olham para o passado e permitem a revolução no presente. Hartog (2013) aponta como a noção do "tempo de hoje", de Benjamin, propõe uma definição de tempo histórico como aquele que nasce mediante a união entre o passado e o presente. A rememoração que ele sugere, portanto, não é o surgimento passivo e involuntário do passado no presente, mas trata-se de uma reação ativa e consciente, que tende a transformar o "agora" de cada geração.

Considerando esse aspecto do conceito de história proposto por Benjamin, que considera a ação ativa de cada presente em relação ao seu passado e olhando para o objeto de que trata este trabalho, vemos que a região Nordeste, retratada nos filmes que nos propomos a analisar aqui, teve sua constituição marcada pela ação de uma elite brasileira, que com o objetivo de construir um conceito de nação para o país no início do século XX, reservou para o Nordeste o espaço da tradição (ALBUQUERQUE, 2011). O Nordeste deveria ser o espaço para onde o país olharia em busca de suas origens, no entanto, esse movimento terminou por desencadear uma postura de abandono econômico da região em relação ao resto do Brasil.

O lugar da tradição, então, passou a ser também a região do atraso social, a região "problema" da nação. Uma parte considerável dessa filmografia contemporânea sobre a região se volta para períodos desse passado histórico do Nordeste. De que forma esse discurso cinematográfico do presente estaria repensando essa história? Estaria essa filmografia naturalizando a dita pobreza nordestina, como se observou em muitas manifestações artísticas sobre o Nordeste, ou ela revela uma postura menos conformista em relação a esse passado?

Voltando a Benjamin, ele é categórico quando afirma que há entre nós, os indivíduos do presente, e as gerações antigas, uma relação intrínseca, secreta e indissociável. Vimos até aqui que a relação entre presente e passado proposta pelo autor, envolve dois processos, rememoração e redenção. A rememoração consiste em um retorno ao passado, a fim de relembra as histórias de opressão das classes marginalizadas pela história. E a redenção, por sua vez, é a emancipação do presente em relação aos silêncios do passado. Quando a rememoração se concretiza e o passado silenciado se torna citável, a redenção acontece.

As oportunidades para o reconhecimento desse passado ocorrerão, principalmente, no momento do perigo, isto é, todas as vezes que houver o risco da instrumentalização social das classes marginalizadas pelo capitalismo, por parte das classes dominantes. O perigo também consiste na vitória da narrativa “oficial” dos fatos passados, que privilegia a versão dos vencedores, negligenciando as diversas classes oprimidas ao longo da história. Só então, quando todos os oprimidos tiverem suas histórias rememoradas, a história for contada a contrapelo e o passado da humanidade for integralmente citado, a redenção estará completa.

Essa ligação estabelecida entre o passado e o presente está, portanto, intimamente ligada com o processo de reconhecimento do passado oprimido pelas gerações do “agora”. Esse reconhecimento pode tornar todo o passado oprimido citável e assim promover a redenção. Trata-se, então, de uma ação do presente em relação ao seu passado. A partir dos escritos de Benjamin podemos pensar também nessa mesma relação sob o prisma contrário, isto é, como as forças do passado agem no “agora” do presente? Considerando essa ligação secreta e inevitável entre as gerações antigas e as do “agora”, quais reminiscências podemos encontrar entre as vivências do passado e as do momento “atual”? Esta também é uma questão latente nos filmes analisados, visto que, muitos deles, apontam conflitos da sociedade contemporânea motivados pela continuidade de práticas que nascem antes do tempo presente.

A relação secreta entre nós e os antigos se dá também porque carregamos um índice do passado. Ou seja, há no tempo em que vivemos fortes resquícios do passado silenciado e oprimido das gerações que nos antecederam. Nesse sentido, se na redenção e na rememoração vemos muito fortemente a influência do messianismo judaico no pensamento de Benjamin, quando observamos essa referência às heranças do passado no presente, é o marxismo que ganha o protagonismo no pensamento do autor. Isso porque, quando considera a necessidade de relembrar o passado oprimido, Benjamin atribui essa tarefa ao historiador materialista consciente. Para Benjamin, "O marxismo não tem sentido se não for também o herdeiro e o executante de vários séculos de lutas e de sonhos de emancipação" (LOWY, 2005, p. 57).

Lowy afirma ainda que, na interpretação particular do materialismo histórico de Benjamin, o foco central está na luta de classes, é ela que vai possibilitar a compreensão do passado, do presente e do futuro. O que interessa então, para Benjamin, é a luta entre opressores e oprimidos. A história, até aquele momento, em que se vivia a perpetuação do fascismo, era, para Benjamin, um palco da vitória dos dominadores sobre os dominados. A vitória desse inimigo, segundo ele, se prolonga, pois é sustentada pela predominância no poder das classes dominantes ao longo da história: “Ora, os que num momento dado dominam, são os herdeiros de todos os que venceram antes” (BENJAMIN, 1987, p. 225).

A cultura é, para Benjamin, um meio pelo qual se pode observar a perpetuação dessa vitória dos opressores, tanto no passado, como no presente, pois "Nunca houve um monumento da cultura, que não fosse também um monumento de barbárie" (BENJAMIN, 1987, p. 225). Não é preciso ir muito longe para identificar nossos documentos de cultura carregados de elementos de barbárie: nossas construções históricas, erguidas a partir da exploração de africanos escravizados; a miscigenação, tão romantizada como diferencial do povo brasileiro, mas que carrega em si a marca brutal da violência do colonizador, são só alguns exemplos. Esses elementos de cultura nascem da injustiça social e da exploração de grupos oprimidos, por isso, são também documentos de barbárie, "A alta cultura não poderia existir sob a forma histórica sem o trabalho anônimo dos produtores diretos – escravos, camponeses ou operários" (LOWY, 2005, p. 78).

Esses documentos de cultura, segundo Benjamin, aparecem em cada época sob a forma de tradições ou patrimônios culturais. Estes, em muitos momentos, ao longo da história, foram utilizados pelas elites como forma de dominação popular, assim como, no momento em que o autor escrevia, o partido nazista fazia na Alemanha, para dominar a população em prol de seus ideais. Por isso, na leitura da história proposta por Benjamin, a tradição e o patrimônio cultural devem ser analisados a distância, sob o olhar desconfiado do historiador consciente. O historiador não pode olhar a tradição sem ficar horrorizado, pois além de ter nascido de um processo de opressão no passado, "Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima de seus contemporâneos" (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Benjamin usa uma alegoria para falar sobre esse processo de dominação por meio da cultura. Ele fala de um cortejo triunfal, onde desfilam todos aqueles que já integraram a classe dominante, vencedora na história. No cortejo eles pisam os oprimidos, que, derrotados, "mordem o pó". Os despojos, levados pelos integrantes do cortejo, enfatizam sua vitória. A esses despojos Benjamin chama patrimônio cultural. Mais uma vez, a questão central do materialismo histórico proposto por Benjamin, aparece: o conflito de classes como elemento determinante no processo de construção do saber histórico. Isso porque, também quando se refere à cultura, o autor compreende que muito do que ao longo dos tempos se exaltou como patrimônio cultural, carrega em si a opressão e o silenciamento de muitos.

Na tradição brasileira, mulheres, pretos e indígenas, por muito tempo, foram vozes silenciadas, tendo sua presença na cultura nacional marcada por um discurso dominante de perspectiva masculina, branca e europeia. Inúmeras foram as consequências que a predominância desses discursos trouxe para esses grupos a longo prazo. Um exemplo disso é o pouco reconhecimento da participação de mulheres em processos políticos e sociais importantes em nossa história nacional. Olhar para os,

aparentemente, inquestionáveis elementos da tradição com desconfiança, pode significar uma libertação para o presente, bem como para o passado, visto que, “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Sobre essas reminiscências do passado no presente e pensando em nossa realidade brasileira, marcada por um passado colonial que ainda nos atravessa, Mignolo (2017) vai destacar que a colonialidade constitui-se no lado mais obscuro da modernidade. Para ele, o complexo projeto moderno está impregnado daquilo que o gerou, isto é, o colonialismo e todas as suas mazelas (invasões, escravidão e genocídio). Fomos formados por tudo isso, desse modo, não há, para o autor, homem moderno sem colonialidade, e, portanto, é necessário que a modernidade reconheça o seu lado mais sombrio.

Pensando a questão do Nordeste e dos filmes recentes sobre a região a partir da teoria de Benjamin e do recente estudo de Mignolo, destacamos parte dessa filmografia que, mesmo tendo sua ambientação no tempo presente, mostra diversos aspectos do passado colonial presente na vivência dos indivíduos na região. Seja através da desigualdade social, que separa brancos e pretos, uma marca da escravidão no Brasil, ou da permanência de hábitos patriarcais, o passado está vivo nas relações do presente. Essas permanências e suas interferências na vida desses personagens, nem sempre são percebidas por eles. Elas, muitas vezes, são naturalizadas como práticas comuns de suas relações sociais.

Fomos criados na modernidade, naturalizando, muitas vezes, esses aspectos sombrios do colonialismo. Olhando a perspectiva de Mignolo (2017), à luz do pensamento benjaminiano, podemos concluir que esses valores colonialistas foram repassados e mantidos ao longo dos anos, por isso, ainda se manifestam no presente. A esse processo de “repassar” as práticas nocivas, naturalizadas como culturais ao longo das gerações, Benjamin chama de transmissão cultural. É a partir dela que esses discursos dominantes podem prevalecer e integrar o imaginário social por décadas, sob a forma de tradição. A essa forma de transmissão da tradição, que reproduz o discurso da cultura dominante, Benjamin chama de conformista. Ele a considera extremamente negativa, pois fortalece a noção de herança, naturalizando elementos nocivos do passado no presente (ASSIS; CORDEIRO, 2013, p. 195). No entanto, é também através do processo de transmissão de cultura que, segundo ele, pode haver a libertação desse conformismo.

A partir do processo de dessubstancialização daquilo que se costuma chamar de cultura, é possível pensar ela mesma (a cultura), como um “manancial de tenacidade, de humor, de resistência e de questionamento da continuidade da dominação” constituindo assim outra relação entre passado e presente. (ASSIS; CORDEIRO, 2013, p. 194)

Voltando à ideia de modernidade obscura, devido à herança do colonialismo, Mignolo (2017) defende que, para que se supere a colonialidade impregnada em nós ao longo dos séculos, é necessário construir práticas descoloniais que nos permitam questionar e superar os colonialismos que nos cercam. Para Benjamin, é por meio da transmissão não conformista, que questiona e resiste aos valores culturais tradicionais, que será possível vencer o conformismo e a noção cristalizada de tradição, estabelecendo uma relação mais livre e menos determinista entre o passado e aquilo que se estabeleceu como herança dele no presente. Estariam, então, esses filmes sobre o Nordeste, em que os elementos do passado colonial atravessam as relações entre os personagens, produzindo um discurso descolonial, contribuindo assim, para uma visão menos conformista do passado brasileiro? É uma questão analisada mais adiante.

Vimos, então, que o conceito de história de Benjamin, construído a partir de teias de influências que envolvem marxismo, messianismo e romantismo alemão, estabelece uma relação dinâmica e constante entre passado e presente. Nessa relação, o presente é o tempo onde o passado pode ser construído e modificado. Ele está vivo em cada geração por meio dos elementos de cultura, muitas vezes utilizados para promover a barbárie e a opressão, a partir da dominação das elites sob as classes consideradas subalternas no capitalismo. Apesar disso, Benjamin aponta que pode haver uma transmissão libertadora, que estabeleça entre passado e presente uma relação de contestação. Se olharmos o conceito de transmissão unido ao de redenção e rememoração, já mencionados aqui, podemos pensar que através da transmissão não conformista dos valores culturais, a rememoração pode agir de forma a possibilitar a redenção, proporcionando à humanidade o conhecimento total de seu passado. Distanciando a história da visão historicista de empatia com o vencedor e tornando todos os atores históricos reconhecidos.

Talvez a melhor ilustração deste conceito de história benjaminiano esteja situada em sua tese de número nove, onde encontramos a mais conhecida e citada metáfora utilizada pelo autor. É a menção ao *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee, de 1920, adquirido por Benjamin quando jovem e atualmente pertencente ao acervo do Museu de Jerusalém. A pintura de Klee, nem de longe possui toda a carga dramática e profética atribuída a ela por Benjamin, no entanto, sua interpretação sobre a obra que, para ele, aglutinou as diversas faces do seu conceito de história, transformou o quadro em uma das mais importantes ilustrações do século XX.



Angelus Novus, Paul Klee, 1920.

Fonte: <https://voyager1.net/politica>

Na interpretação benjaminiana sobre a obra do pintor alemão, o anjo tem olhos esbugalhados e boca entreaberta, sinais de uma expressão de espanto. Suas asas estão escancaradas, abertas. Seu rosto está voltado para o passado, às suas costas, para o futuro, mas ele está fixo no presente. Do ponto onde está, isto é, no presente, ele vê a catástrofe e a ruína se lançar aos seus pés. Seu desejo é voltar para o passado, acordar os mortos, reconstruir o que foi destruído e evitar a catástrofe que presencia. No entanto, ele está limitado por um forte vendaval, que escancara suas asas, impedindo-o de voar. Esse vendaval é o progresso, que o arrasta desenfreadamente para o futuro desconhecido para o qual ele se mantém de costas. Enquanto é arrastado, o anjo observa apavorado a ruína do presente, que cresce diante de seus olhos.

Segundo Lowy (2005), a leitura de Benjamin sobre a criação sutil de Klee, é uma projeção dos sentimentos e ideias do autor. Apesar dessa aparente incoerência entre a obra e sua interpretação, a leitura de Benjamin é profética do que aconteceria não muito depois da escrita das teses em 1940: as tragédias de Auschwitz e Hiroshima. O anjo da descrição benjaminiana está como a sociedade no momento em que ele escreve, sendo arrastado pela ideia de progresso, enquanto o presente sucumbe à catástrofe da guerra. O anjo, porém, consegue enxergar o passado, e nele vê a possibilidade de reparar a destruição que se apresenta. O anjo da história de Benjamin, embora limitado pelo vendaval do progresso, que o conduz a contragosto para o futuro, consegue ver do presente as mazelas do

passado, visualizando na reconstituição delas, a possibilidade de evitar a catástrofe que ele vê emergir debaixo de seus pés.

Giorgio Agamben, filósofo italiano, leitor de muitos aspectos da obra de Benjamin, em *O que é o contemporâneo?* (2009), irá responder à questão que dá nome à obra utilizando uma interpretação sobre o tempo histórico carregada de influências do filósofo alemão. “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” (p. 57), são as questões que norteiam a reflexão central do autor. A primeira definição proposta por Agamben é que o “ser contemporâneo” constitui uma relação particular com o tempo, pois quando se propõe definir o contemporâneo, ele não se refere apenas ao momento em que vivemos, mas a todas as épocas, visto que, “Todos os tempos são, para os quem deles experimenta, contemporaneidade” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Nessa relação singular com o tempo, para ser contemporâneo é necessário um afastamento da época em que se vive, pois só assim será possível enxergá-la e manter fixo seu olhar sobre ela. Assim, observando a distância o seu tempo, o indivíduo contemporâneo poderá perceber as trevas que cercam o presente. Ser contemporâneo envolve, portanto, um processo constante de afastar-se de sua época. De estar no seu tempo e interagir com outros ao mesmo tempo. O contemporâneo tem fraturas, vértebras, onde se estabelecem encontros de tempos e gerações. Nesse sentido, Agamben atribui ao passado uma relação especial com a contemporaneidade. Utilizando-se da mesma metáfora da moda e sua capacidade de revisitar e ressignificar o passado, vista em Benjamin, Agamben assinala que perceber no presente os índices do passado, cronológico ou histórico, é uma característica do ser contemporâneo. Há entre o arcaico e o moderno um compromisso secreto, pois a chave para o moderno está imersa no imemorial, no pré-histórico. Lá está a origem do que somos hoje, que não pode pulsar com mais força se não no presente, onde agora estamos.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de (modo inédito) a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Projetar-se para o passado, para responder a questões do presente, e compreender no presente as origens do passado, nisso perpassa o que Agamben entende por ser contemporâneo. Uma relação

singular com o tempo e com a história, que ainda na década de 1940 norteou os escritos de Benjamin. As recentes reflexões de Agamben possibilitam um olhar atualizado sobre a obra de Benjamin e a relação desta com a contemporaneidade em que vivemos. Benjamin, em sua leitura particular do materialismo histórico, desviou suas reflexões daquilo que ele acreditou ser uma utopia da esquerda: a crença de que o desenvolvimento da sociedade capitalista levaria, inevitavelmente, a uma ascensão da classe proletária e a revolução viria.

Em resposta a isso, Benjamin, a partir das próprias bases marxistas, projetou uma outra revolução, aquela que acontece com a tomada de consciência da humanidade em relação ao seu passado oprimido. Não podemos dizer que a revolução benjaminiana foi menos utópica, se considerarmos que, ainda em nossos tempos, observamos a ascensão de grupos neonazistas e a exaltação de líderes com características fascistas. Regimes ditatoriais e escravocratas, os quais a história documentou e cujas consequências estão em evidência, são ainda questionados e negados. Enfim, a redenção revolucionária de Benjamin também não aconteceu. Ainda há muito o que recordar e transmitir.

No entanto, as ideias de Benjamin e a perspectiva do conceito de “ser contemporâneo” traçado por Agamben, nos projetam para o tema central deste trabalho, que se refere a um movimento do cinema contemporâneo nordestino que pensa o passado da região e aspectos da história do país. Esse retorno ao passado não é uma particularidade nordestina, mas está incluso em contexto mais geral, que projeta o homem contemporâneo para pensar a história, após o esfacelamento da ideia de progresso. É sobre esse abandono do homem moderno da perspectiva de futuro e a necessidade de olhar para a história para melhor sobreviver ao presente, que vamos nos ater agora.

2.2 A falência do progresso e o retorno à história

Nos escritos de Walter Benjamin, sobretudo nas *Teses sobre o conceito de História*, é descrita uma sociedade tomada pela crença nos avanços econômicos e tecnológicos de sua época, imbuída pela expectativa, aparentemente já em processo, de que estava na direção de um futuro ascendente. Benjamin, no entanto, espectador ocular das mazelas da guerra e do fascismo, entende que não o progresso, mas a decadência parecia o caminho mais próximo. Era preciso recuperar o que se havia perdido, voltar ao passado para buscar nele as “armas” para a revolução e o fim do fascismo.

Benjamin escreve seu texto naquilo que Victor Serg chamou de *meia-noite do século*, “o momento terrível da história contemporânea constitui, sem dúvida, o pano de fundo imediato do texto”

(SERG apud LOWY, 2005, p. 33). Ao final deste mesmo ano de 1940, quando tentava fugir da perseguição nazista, Benjamin se suicida. Ele não vê Auschwitz, Hiroshima e Nagasaki, nem o terrível desenrolar da guerra. No entanto, o rumo dos fatos históricos e dos estudos sociais posteriores a ela, revelam a concretização de muitos dos pensamentos do autor, principalmente na postura que se desenvolve em relação ao passado, presente e futuro.

A sociedade moderna, cuja estrutura é tão criticada por Benjamin, tem seus valores pautados no desenvolvimento tecnológico e econômico gestados nela. A globalização, as descobertas científicas e a mecanização descambam em uma série de benefícios para o mundo de forma geral, mas também interferem na maneira de compreensão do homem em sua relação com a natureza e com ele mesmo em um sentido mais amplo. As transformações modernas, portanto, na medida que modificam as diversas esferas da vida particular do homem, alteram também a relação deste com o conhecimento.

Segundo Arendt (1988), em *Entre o passado e o futuro*, onde busca analisar a crise do mundo contemporâneo desencadeada pelo esfacelamento da tradição que, segundo ela, ocorre com ascensão dos regimes totalitários do século XX, na modernidade, a modificação das estruturas sociais leva a um afastamento da tradição (estruturas de ações e pensamentos do passado), para voltar-se em direção ao futuro. A tentativa de compreensão do passado dá lugar a projeções do futuro, desencadeando a perda da tradição.

Para a autora, essa perda da tradição vai se estabelecer no campo da filosofia, quando a cultura filosófica de Platão e Aristóteles é “superada” por Marx. Ou seja, a tradição filosófica iniciada com a alegoria da caverna de Platão, que afirmava que tudo o que pertencia ao homem em seu mundo comum deveria ser repudiado para que ele alcançasse o “céu límpido das ideias eternas”, deu lugar ao materialismo marxista e a noção de que as ideias filosóficas e sua verdade estão inseridas nos assuntos do homem e não fora deles. As ideias filosóficas para Marx, portanto, são efetivadas na esfera do convívio social humano e não alheio a ele.

Essa mudança na tradição filosófica tem seu respaldo nas transformações sociais ocorridas no final do século XIX e início do XX. A sociedade industrial e suas descobertas, paulatinamente, possibilitam novas reflexões a respeito do trabalho, das relações sociais e da religião. A ciência moderna torna-se incompatível com os valores tradicionais. A crença inata nas coisas da criação dá lugar à relativização, tudo se torna passível de troca, e o valor das coisas não está no homem, mas na sociedade que o julga. A perda na crença incondicional e a relativização afeta também a teoria científica moderna, que passa a ser uma hipótese, que muda conforme os resultados que apresenta.

Nesse processo de avanços e substituição da ordem das coisas, Arendt (1988) afirma que há na contemporaneidade um declínio pelo interesse nas ciências humanas, sobretudo a história, pois a ideia de “verdade”, atribuída a ela, perde sua força e o interesse pelo futuro ganha espaço. O passado e a época moderna são profundamente separados, segundo a filósofa, pois nesse momento, “nada é significativo em si mesmo, nem mesmo a história e a natureza, nem ocorrências particulares na ordem da física, nem eventos históricos específicos” (ARENDT, 1988, p. 95).

Essa ausência de significado, desencadeada pelo processo de alienação do mundo moderno, conduz o homem a um antropocentrismo que faz como que, aonde quer que ele vá, só encontre a si mesmo, “Todos os processos da terra e do universo se revelavam como sendo feitos pelo homem ou potencialmente produzidos por ele” (ARENDT, 1988, p. 125). Esse processo leva o homem à perda da noção de mundo em comum e de história em comum. A história é, então, um caminho para prever o futuro e não mais a necessidade de compreensão de um passado outrora compartilhado.

Esse estado de alienação, comum ao homem moderno, atinge não apenas sua relação com o passado, mas também com a natureza e o mundo em um contexto geral,

Na situação de radical alienação do mundo, nem a história nem a natureza são concebíveis. Essa dupla perda do mundo - perda da natureza e a perda da obra humana no senso mais lato, que incluiria toda a história - deixou atrás de si uma sociedade de homens que, sem um mundo comum que a um só tempo os relacione e separe, ou vivem em uma separação desesperadamente solitária ou são comprimidos em uma massa. (ARENDT, 1988, p. 126)

Há, portanto, uma crise em relação ao âmbito passado (Idem, p. 244), um conflito que, para Arendt, se justifica, finalmente, no fato do homem moderno estar incessantemente voltado para o futuro, em busca de avanços e respostas para questões universais. O que não se esperava, porém, é que esse mergulho do homem moderno, sem olhar para trás, traria, junto com os avanços, uma sangrenta destruição que em nada estaria elevando a estatura desse homem, mas “resultou na Revolução Atômica, levou a uma situação nas próprias ciências, na qual o homem perdeu a objetividade do mundo natural...” (ARENDT, 1988, p. 340). Um processo que, na medida que avança, termina por rebaixá-lo de sua condição humana. As guerras, a energia atômica e o fascismo, que marcaram a primeira metade do século XX, geraram nesse mundo de próspero progresso, um imenso pessimismo e a constante desconfiança em suas próprias conquistas.

O historiador e economista norte-americano Robert L. Heilbroner, ao escrever também na década de 1960, *O futuro como história* (1963), vai tentar estabelecer uma particularidade dos EUA neste cenário de perda do otimismo proporcionado pela decadência da ideia de progresso. Segundo ele,

nesse cenário, há ainda a resistência do otimismo estadunidense. Isso se justificaria pelo otimismo nato da sociedade norte-americana, bem como pela distância territorial dos EUA em relação às duas grandes guerras ocorridas na Europa. Ele atribui essa manutenção do otimismo estadunidense, também à relação do povo norte-americano com o seu passado, que para ele, diferente de outras nações, não se constitui em uma extensa história de conflitos, onde passado e tragédia são sinônimos inseparáveis. O autor ignora, em sua análise, toda a responsabilidade do estado norte-americano e sua cultura bélica na destruição que se apresentou sobre o mundo no século XX e no que seguiu no século XXI.

No entanto, é justamente no movimento da história que ele afirma que esse otimismo pode ser abalado, pois toda a desconfiança que se estabeleceu no mundo após a descoberta do poder de destruição da energia atômica, bem como algo que ele chamou de “ameaça à estabilidade social” através do comunismo, promovem não uma postura positiva, mas uma desconfiança em relação aos possíveis caminhos a serem tomados pela história no futuro. O autor dedica seu livro, justamente, a pensar esse movimento e os possíveis caminhos para a manutenção da inabalável positividade estadunidense.

O fato que se coloca, portanto, é que, independente da postura que se tenha escolhido ter diante dos acontecimentos da primeira metade do século passado – o pessimismo europeu ou o otimismo abalado norte-americano – o século XX se constituiu no que Teixeira da Silva (2004) chamou de “século sombrio”, onde o brilho das luzes é intercalado por períodos de escuridão, dos quais resultaram a guerra, o genocídio e a fome. Um período onde, segundo ele, se escolheu presentificar o futuro, naturalizando o presente, em detrimento do olhar para o passado e aos avanços já conquistados. As importantes descobertas e seus benefícios para a vida desse novo homem dividiram espaço com a insanidade do fascismo e o holocausto, fazendo desse momento um constante paralelo entre luz e sombra. O olhar para o futuro contribuiu para o esquecimento do passado dos direitos conquistados em 1789 e de toda a reflexão sobre a racionalidade humana.

2. 3 A sedução da memória e o reencontro com o passado

O processo descrito acima, que demarcou a postura da modernidade – aquela emergente até a metade do século XX – em relação ao tempo, priorizando o olhar para o futuro em detrimento do passado e da história, sofre um grande abalo quando, após trágicos e genocidas conflitos bélicos, o futuro, antes promissor, revela-se um lugar de desconfiança e medo. Após o impacto da bomba atômica e dos campos de concentração, era difícil não olhar para o passado recente sem nutrir um profundo pessimismo quanto ao que poderia vir dali em diante.

A resposta ao abalo daqueles anos e a desconfiança quanto ao futuro representam, segundo Huyssen (2000), a caminhada em sentido contrário, “Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global, que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto” (HUYSEN, 2000, p. 32). Portanto, segundo o pesquisador alemão, em *Seduzidos pela memória*, após a queda do muro de Berlim, o fim das ditaduras latino-americanas, bem como do Apartheid na África do Sul, o mundo volta-se para o passado, a partir de uma série de ações que possibilitam o surgimento de uma política da memória. Segundo o autor, o passado traumático recente teve um papel-chave na transformação da interação do homem contemporâneo com o espaço e o tempo e na resignificação da relação dele com a modernidade e o colonialismo.

A sociedade ocidental passa a ser marcada por uma preocupação política central com a memória. A antiga noção de “futuros-presentes” é substituída pela ideia de “passados-presentes”. Vivemos em uma organização econômica e social onde os espaços, as relações, as coisas, são pouco duráveis. Nossa tecnologia é feita para ser superada, substituída por outra mais moderna. Vivemos, portanto, em um eterno movimento de amnésia. Essa sociedade, no entanto, gera o seu paradoxo, o seu oposto, isto é, a cultura da memória.

Esse movimento, destaca Huyssen (2000), passa a ganhar forma a partir da década de 1980, quando diversas instituições e eventos se voltam para pensar e rever as marcas dos últimos anos, sobretudo o holocausto. O genocídio judeu, que impactara o mundo há tão pouco tempo, foi o evento central para se pensar essa necessidade de olhar para o passado. Para o autor, há um processo de globalização da memória do holocausto, que levou o mundo a estabelecer um sinal de alerta em relação a qualquer movimento que pudesse lembrar esse acontecimento. Ele destaca a intervenção da OTAN na Guerra de Kosovo (1999), como um sinal dessa preocupação com a repetição do passado traumático. O holocausto se torna “um lugar comum universal, por onde se pode olhar outros exemplos de genocídio” (HUYSEN, 2000, p.13).

Hartog (2013) se debruçou sobre esta mudança do homem contemporâneo em relação às temporalidades (presente, passado e futuro). O historiador traça linhas conceituais do que ele determinou de *presentismo*, o grande regime de historicidade do mundo atual. Isso porque, os acontecimentos que abalaram o mundo desde o fim da segunda guerra (queda do muro de Berlim, derrocada do ideal comunista, a escalada de múltiplos fundamentalistas, o enfraquecimento das democracias), lançaram o homem em uma crise que o levou a substituir, gradativamente, o antigo futurismo pelo presentismo. Isto é, um presente único, perpétuo e insuperável. É dele que o homem olha

para o seu passado e busca formas de prevenir-se em relação ao futuro, que passou a ser o lugar do medo, das incertezas.

O presente é tudo o que temos, é dele passamos a olhar para o passado. O presentismo, como uma resposta para a chamada “falência da história”, delineia caminhos para mostrar que o passado não é o fim e estabelece ligações entre ele e o presente. Assim, o presente produz formas de retornar ao passado, como se quisesse preservá-lo, evitando o seu desaparecimento. Daí surge a “sociedade da memória”, que pode escancarar nossas dívidas, prevenir nossa amnésia cotidiana e reforçar o presente a partir do passado, justificando o que somos para nós mesmos. Uma sociedade do arquivo, dos museus, do patrimônio, dos debates em torno da nação e da identidade. Este último não sendo visto como conceito único e fechado, mas “Uma identidade que se reconhece como inquieta, que corre o risco de se apagar ou que já está muito esquecida, obliterada, reprimida - de uma identidade em busca de si própria, para exumar, montar ou até mesmo inventar - do que de uma identidade evidente e segura de si” (HARTOG, 2013, p. 195).

Estaríamos, assim, vivendo uma crise do tempo, que tem como característica inevitável o olhar para o passado a partir das questões que este presente intempestivo impõe,

O presente entendeu-se tanto em direção ao futuro quanto ao passado. Em direção ao futuro: pelos dispositivos da precaução e da responsabilidade, pela consideração do irreparável e do irreversível, pelo apelo à noção de patrimônio e a de dívida, que reúne e dá sentido ao conjunto. Em direção ao passado: pela mobilização de dispositivos análogos. A responsabilidade e o dever de memória, a patrimonialização, o imprescindível, já a dívida. Formulado a partir do presente e pensado sobre ele, esse duplo endividamento, tanto na direção ao passado quanto ao futuro, marca a experiência contemporânea no presente. (HARTOG, 2013, p. 257-258)

Não é demais ressaltar que a busca pela memória, gerada pela ideia de endividamento em relação ao passado, não necessariamente conduz a uma rememoração no sentido benjaminiano de redenção e a tomada de consciência da história dos vencidos. Rememorar em sentido amplo, também pode significar reforçar antigos estigmas, apagar atores sociais, criar outros. O processo de ver e rever o passado, compreendendo a dívida mencionada por Hartog, pode ser lento e condicionado a diversos fatores políticos, econômicos e sociais.

No Brasil, por exemplo, não foram punidos os torturadores da ditadura iniciada em 1964, assim como não foram abertos os documentos das comissões da verdade. É crescente no país, nos últimos anos, o fortalecimento de correntes ideológicas que defendem abertamente o retorno à ditadura como solução para o país. Do mesmo modo, não há um consenso quanto às formas de tratar o passado

colonial, sobretudo no que tange a escravização da população preta. As polêmicas em torno de assuntos como cotas raciais em universidades públicas, atestam para as divergências quanto ao reconhecimento de uma dívida social brasileira em relação aos afrodescendentes. Como já ressaltara Huyssen (2000), a apropriação da história pelo presente varia de uma nação para outra e pode carregar inúmeros perigos.

O autor cita diversas faces desse movimento de cultura da memória. Essa cultura se revela desde os revisionismos historiográficos, iniciados ainda na década de 1960, quando se falou em “fim da história”, “fim da obra de arte”, “fim da metanarrativa”, levando essas áreas do saber para pensar uma recodificação do passado. Passa pela literatura memorialística, a ascensão dos romances históricos. Engloba também a construção ou revitalização de espaços de memória (centros, velhos, museus, empreendimentos patrimoniais). Sem esquecer das comissões da verdade, sobretudo nos países latino-americanos, levantando o debate sobre as ditaduras, os presos políticos e os desaparecidos junto aos direitos humanos, em prol da justiça e da noção de responsabilidade coletiva. Ele destaca também a apropriação mercadológica da memória através da moda retrô e os utensílios reprô, da televisão, que inaugura um canal voltado totalmente para a história, o *History Channel*, e do cinema, com diversos documentários e ficções produzidos para representar o passado.

Esse último aspecto da cultura da memória é destacado pelo autor. Segundo Huyssen, é impossível pensar a globalização da memória sem considerar a importância da mídia digital e audiovisual. Esses meios de informação e entretenimento se propõem a pensar o passado e possuem um alcance amplo do público global. O passado é rentável e, no mundo contemporâneo pós-moderno, mais interessante que o futuro (HUYSEN, 2000, p. 23). O grande problema nessa comercialização da memória reside no paradoxo que ela pode promover entre a memória e o esquecimento. A apropriação midiática da memória pode promover uma rememoração vazia de consciência histórica, priorizando um discurso imaginário mais interessante para a mídia, porém mais distante do real, o que pode resultar também em um grande esquecimento. Considerando este aspecto e sob a perspectiva do presente trabalho, muitos filmes, que naturalizaram o Nordeste enquanto espaço arcaico, corroborando para o fortalecimento de estereótipos sobre ele, contribuíram para uma rememoração vazia da história da região. Por isso, priorizou-se aqui, a análise de obras que enfatizem uma abordagem histórica mais crítica e menos conformista sobre os fatos passados.

No entanto, Huyssen, considera que, apesar dos riscos, é positiva a globalização do passado através das mídias, pois junto com os demais aspectos da cultura da memória, ela transformou o medo do futuro na afirmação de que podemos aprender com a história. Há, portanto, uma transformação do homem contemporâneo em sua relação com o tempo, mais precisamente o passado. Para o autor, esse movimento em torno da memória na contemporaneidade é lento e inacabado e é possível notar nas

ideias de Huyssen duas razões centrais para isso. A primeira é que o diálogo entre passado e presente é seletivo e mutável. Isso porque nossas demandas do presente têm um impacto sobre o que e como lembramos o passado. E segundo é que, justamente por essa relação ser seletiva e mutável, cada nação vai estabelecer uma ligação particular com seu passado traumático, criando ou não políticas para lembrar, tendo ou não sua produção historiográfica, literária, artística e midiática, voltada para esse movimento.

Ambas as motivações para a cultura da memória possuir diversas faces e ainda estar em curso, leva à conclusão de que a memória e o passado se constituem em espaços de disputas no presente. No período mais recente, esse movimento pela memória tem se constituído na luta pelos direitos humanos de minorias e gêneros, em uma reavaliação de passados nacionais e internacionais (HUYSEN, 2000, p. 35). Huyssen aponta para a necessidade de uma lembrança produtiva, com um novo olhar para o passado, um processo de reavaliação, que garanta bom futuro para a memória.

2.4 A memória e história no Nordeste do Brasil

Entendemos que esse movimento de retorno ao passado marca a realidade brasileira quando observamos o contexto pós-ditadura, a partir da década de 1980, quando Huyssen e Hartog destacam ter desencadeado o movimento da cultura da memória ao redor do mundo, e a importância das produções artísticas e midiáticas nesse movimento. Diante disso, nos voltamos para pensar o cinema nacional. O cinema produzido durante a ditadura militar já se voltava para pensar aspectos da história do Brasil. Havia, por parte dos militares, o desejo de disseminação de seus ideais de cultura, comportamento e nação a partir da produção midiática, entre elas o cinema.

(...) as políticas culturais deveriam estar voltadas para a cultura brasileira, que deveria ter o olhar dirigido ao regional e ao nacional, além de incentivar a produção cultural, preservando manifestações culturais genuinamente brasileiras, alicerces da identidade nacional. (HINGST, 2003, p. 175)

Veremos mais adiante a criação do Instituto Nacional de Cinema, INC (1966-1975) e da Embrafilme (1969-1990), como parte desse processo. Assim como, também salientaremos que esse período presenciou importantes movimentos cinematográficos, cuja atuação implicou em posturas políticas de contestação ao regime vigente, tais quais o Cinema Novo, o Cinema Marginal e da Boca do Lixo. No

que tange ao Nordeste, os anos da ditadura são particularmente frutíferos, visto que se observa nos filmes deste período um discurso mais crítico sobre a região em sua relação com o país (FREIRE, 2017)⁴.

Após a ditadura militar, no que chamamos de Retomada do cinema brasileiro, não se vê a ação de um movimento cinematográfico específico, tão pouco uma preocupação política central. Mas, nestes anos, quase 50% dos filmes lançados nacionalmente sobre o Nordeste, voltam-se para pensar a história da região. A partir dos anos 2000, o cinema nacional vivencia um movimento de “giro decolonial” com a chegada de novos atores, coletivos e organizações, que surgem nas periferias de todo o país, incluindo negros, mulheres, suas pautas raciais e de gênero (SALES; CUNHA; LEROUX, 2019).

No que tange ao Nordeste, no entanto, a relação com o passado é substancialmente estreita e muito anterior ao período acima citado. Isso porque, a região foi construída imagetivamente por uma diversidade de discursos (sociais, culturais e econômicos) como lugar da tradição no Brasil (ALBUQUERQUE, 2011). Como uma dobra espacial que resiste ao tempo, o Nordeste é forjado no início do século XX como berço das tradições que formam a essência do país que está se industrializando. Projetado como lugar do passado e também do atraso, avesso da modernidade insurgente por resguardar costumes antigos, mas também por seu clima desértico e economia atrasada. Tornando-se, assim, a imagem de um recanto do passado e do não desenvolvimento, em oposição ao desejo de um país moderno e desenvolvido. Há, portanto, uma estreita relação entre a concepção que se faz da região e o passado. Ela é idealizada como lugar arcaico em meio a modernidade por elites urbanas e rurais, para atender a seus interesses. Mais adiante veremos esse processo de instituição do Nordeste e como o cinema, ao longo de décadas, representou a região, corroborando ou divergindo desse discurso. E, principalmente, o que os filmes realizados entre 1995 e 2018 nos revelam ao se reportarem à história.

⁴ Este período abarca produções que vão discutir a intensa migração de nordestinos para cidades como São Paulo e Rio de Janeiro e sua vivência precária nesses espaços, escancarando os problemas econômicos da região, entre outras coisas, devido às ações do *milagre econômico* dos militares. São filmes como: *O homem que virou suco*, (1980) de João Batista de Andrade, *O baiano fantasma* (1984), de Denoy de Oliveira e *A hora da estrela*, (1985), de Suzana Amaral. Além disso, adaptações de obras de Jorge Amado vão levar ao cinema a população preta vivente em Salvador, suas questões sociais e sincretismo religioso, como: *Tenda dos milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987), ambos de Nelson Pereira dos Santos e *Os pastores da noite* (1977), de Marcel Camus. É também o período em que se produz *Cabra marcado para morrer* (1985), de Eduardo Coutinho.

NORDESTE: UMA INVENÇÃO ARCAICA DA MODERNIDADE BRASILEIRA

Eu nem me lembro direito da cidade. As lembranças que eu tenho de lá são tão fotográficas que eu nem sei se são verdadeiras ou são confusão da minha cabeça. Olha, pra mim as coisas aqui devem ter parado no tempo... É uma sensação esquisita, como se eu tivesse perdendo algo que, na verdade, eu nunca tive. Como se eu pertencesse a uma história na qual eu nunca tive nenhum papel. Agora, sabe...o engraçado disso é que eu não me sinto um estranho dentro desse mundo.

(Jonas, *Árido Movie*, 2005)

O conjunto de filmes que aqui analisamos tematizam o Nordeste do Brasil. A vasta produção cinematográfica sobre a região no cinema nacional, desde que essa atividade artística se desenvolveu no país, é um dos tantos fatores que assinalam a exploração do Nordeste enquanto espaço dotado de particularidades econômicas, sociais e culturais dentro do território brasileiro. Assim sendo é imprescindível que, buscando analisar filmes sobre o Nordeste, este trabalho se reporte para pensar a região, o que ela é ou o que historicamente foi convencionada a ser.

Embora aqui façamos referência a filmes contemporâneos, mais especificamente aqueles produzidos entre 1995 e 2018, os discursos sobre esta parte do Brasil são muito anteriores - o Nordeste foi oficialmente definido na década de 1970, a partir da ação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que estabeleceu a divisão do país em 5 regiões. No entanto, o seu processo de instituição tem início entre o final do século XIX e início do século XX, quando emergem discursos que o ressaltam como território dotado de especificidades dentro da nação.

Segundo Albuquerque (2011), a região foi inventada como uma dobra espacial particular do Brasil a partir de uma série de discursos que objetivaram engessá-la enquanto reduto da tradição nacional, para atender aos interesses políticos de uma elite agrária nortista em decadência, bem como

da elite sulista, interessada na modernização do país⁵. A região é então forjada como espaço arcaico dentro do desejo de modernização do Brasil.

“O espaço ‘natural’ do antigo Norte cederia lugar a um espaço artificial, a uma nova região, o Nordeste, já prenunciada nos engenhos mecânicos ciclóticos usados nas obras contra as secas, no final da década anterior” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 51). Um espaço construído imagetivamente dentro da concepção de nação para atender a interesses específicos. O Nordeste tradicional é assim, um produto desses discursos, que têm se repetido sob diversas formas na sociedade brasileira.

Se por um lado a região foi preterida das transações econômicas do país, que agora se concentravam, principalmente, no chamado Sul, fazendo com que o Nordeste apresentasse um desenvolvimento inferior às demais localidades da nação⁶. Por outro, os intelectuais locais também contribuem para que a região seja vista como espaço que deveria se manter fixo em suas tradições, em oposição à iminente modernização brasileira.

Aspectos elevados como culturais, tradicionais dentro de uma sociedade, nem sempre são formados naturalmente, a partir das vicissitudes históricas. Eles também podem ser forjados, instituídos, para atender a anseios sociais em uma determinada época. Se trata de um processo que Hobsbawm (1997) denominou *tradições inventadas*, que consistiriam em uma série de práticas que objetivam inculcar certos valores e normas de comportamento em uma sociedade, a partir de uma continuidade em relação ao passado, sobretudo a um passado histórico determinado.

A relação de continuidade dessas tradições inventadas com o passado histórico é, portanto, fundamental. Esse passado pode ser real ou forjado, a questão central é que da menção a ele, nasçam práticas repetidas e fixas, que reajam a mudanças que possam ocorrer em um determinado seio social. A instituição do Nordeste tradicional atenderia a este processo definido por Hobsbawm (1997), visto que dela nascem uma série de conceitos sobre a região que visam defini-la como espaço de reduto cultural da nação, como uma reação ao desejo de modernidade do chamado Sul do Brasil. Muitas são as práticas sociais que corroboram para este movimento, a obra de Gilberto Freyre e a literatura regionalista têm um espaço de destaque nesse sentido.

⁵ Albuquerque (2011), destaca o Nordeste como “filho da ruína”, que se refere a antiga divisão geográfica do país, que classificava as regiões como “Norte” e “Sul”, para demarcar diferenças naturais, mas, sobretudo, econômicas dentro da nação. O Nordeste estava inserido nesta parte “Norte”. Assim, quando nos referimos a períodos anteriores à divisão regional de 1970, mencionaremos Norte e Sul como sinônimos de espaços onde hoje se encontram o Nordeste e os estados dos Sul e Sudeste, respectivamente.

⁶ Furtado (2009), em um minucioso estudo realizado entre o final da década de 1940 e o início dos anos de 1950, aponta a disparidade de desenvolvimento econômico do Nordeste e do Centro-sul do país. O autor destaca uma disparidade de mais de o dobro somente em renda *per capita*. Uma diferença substancial, que, caso mantida, só se assentaria com o passar dos anos.

A concepção de um Nordeste antimoderno, que emerge a partir desses discursos, chega também ao cinema. A filmografia vista ao longo do século XX sobre a região é carregada de elementos que a engessam em um mundo rural e arcaico. Com exceções que incluem o Ciclo do Recife (1923-1931), as realizações do Cinema Novo (1950-1960) e alguns filmes que retratam o nordestino no espaço da cidade (1970-1980), vê-se a região quase sempre associada a elementos de pobreza e violência, descontextualizada de seus problemas políticos e sociais.

Entendemos que a produção vista entre 1995-2018 traz diversas particularidades para a produção brasileira, entre elas uma grande quantidade de realizações de diretores nordestinos e a abordagem do Nordeste dentro do cenário da pequena e grande cidade, ligado a signos de modernidade. No entanto, uma parcela considerável desses filmes ainda se volta para pensar a região a partir do passado, tanto por meio da reconstituição de fatos históricos, quanto pela presença de conflitos que envolvem o passado dos personagens. Buscaremos analisar como a história aparece nessas realizações contemporâneas, e se elas, de alguma forma, propõem outras definições sobre o país.

3.1 Entre discursos e práticas: um Nordeste antimoderno

No processo de construção do Nordeste, em um período em que a região está deixando de ser o centro econômico do país devido à crise no ciclo açucareiro e o foco econômico deslocando-se para a parte Sul, que está em crescimento e modernização (em especial devido aos lucros com o café), a região é divulgada como espaço singular do Brasil. Os longos períodos de estiagem do sertão nordestino são o primeiro elemento de referência do Nordeste, definindo toda a região enquanto espaço de pobreza e demandante de ações do poder público. A seca é divulgada para toda a nação como o grande problema da região, se tornando uma instituição para a captação de recursos financeiros por parte das elites locais. Ela se torna o argumento que define o Nordeste enquanto espaço naturalmente decadente do país.

No entanto, muitos desses discursos de particularização do Nordeste vão definir a região não como espaço de decadência, mas como o berço da tradição, o verdadeiro Brasil. Ainda no início do século XX, a literatura regionalista de Euclides da Cunha e seu clássico *Os sertões*, cuja primeira publicação data de 1902, contribui para esse processo. Esta, que talvez possamos caracterizar como a primeira e mais importante obra a respeito dessa parte do Brasil, trouxe ideias científicas e racialistas que imperavam no século XIX, todas amplamente adotadas pelo autor e de forte influência na maneira como ele caracteriza o Nordeste, sua natureza e seu povo.

A partir do fenômeno *Os Sertões*, percebe-se a delimitação do conceito de sertão articulado essencialmente à Região Nordeste e, mais especificamente, notamos algo mais significativo que foi o processo de identificação básica da ideia de sertão com a simbologia referente ao deserto (uma espécie de completa desertificação no significado da palavra). Mas, embora a etimologia da palavra autorize perfeitamente esta identificação, cabe lembrar que isto gerou um processo de restrição semântica sobre o vocábulo. Por outro lado, não podemos deixar de negar que esta imagem do sertão, apesar das manipulações e da inércia das autoridades, com os anos passou a gerar no seio da sociedade brasileira uma inquietação, deixando bem claro onde o descompasso com a civilização é mais evidente. (OLIVEIRA, 2002, p. 522)

Monteiro Lobato, também umas das maiores referências intelectuais desse período, mesmo ao pensar a sociedade brasileira sob a perspectiva do mundo moderno, conservou em seus personagens aspectos que fortalecem estruturas sociais patriarcais. Um exemplo disso é o lugar reservado aos pretos na sociedade descrita por ele. Seus personagens clássicos, Tia Nastácia, Tio Barnabé, entre outros, não encontram espaço de adaptação nesse novo mundo, sendo reservado para eles a eterna servidão. A literatura desse período,

Procura afirmar a brasilidade por meio da diversidade, ou seja, pela manutenção das diferenças peculiares de tipos e personagens; por paisagens sociais e históricas de cada área do país, reduzindo a nação a um simples somatório dessas espacialidades literárias diversas. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 66)

A produção literária de Gilberto Freyre emerge justamente quando o Nordeste está deixando de ser o centro econômico do país, devido à decadência da produção açucareira. Este foco é transferido para São Paulo, que vive promessas de intensa industrialização. Esse desenvolvimento no chamado Sul do país significa não apenas o deslocamento da economia nacional, mas também promessas de modernização, que estariam distantes do funcionamento rural e tradicional dos antigos engenhos de açúcar. Freyre, filho do patriarcado açucareiro de Pernambuco, juntamente com diversos intelectuais, sobretudo do Recife, encabeça uma série de iniciativas que vão de encontro a essas ações. Através de suas publicações no *Diário de Pernambuco*, ele vai estabelecer um espaço para a defesa e divulgação de um recorte espacial específico no país: o Nordeste. O livro *do Nordeste*, produção de comemoração do centenário do *Diário de Pernambuco* em 1925, escrito sob forte influência de Freyre, antecipa o que ocorreria em 1926, no Congresso Regionalista do Recife, um encontro que visava,

Salvar o espírito nordestino da destruição lenta, mas inevitável, que ameaçava o Rio de Janeiro e São Paulo. Era o meio de salvar o Nordeste da invasão estrangeira, do cosmopolitismo que destruiria o espírito paulista e carioca, evitando a perda de suas características brasileiras. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 86)

Na obra *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*, publicada originalmente em 1937, Freyre fala de uma região plural, onde predominavam, pelo menos, duas sub regiões, uma pastoril e outra agrária, sendo esta última, a região da cana-de-açúcar e do massapê, que ele analisa. Ele apresenta uma perspectiva saudosista em um apelo ao Nordeste como o espaço onde se constituiu o Brasil, onde primeiro se fixaram os valores e as tradições portuguesas, que junto com as africanas e indígenas, constituíram o Brasil profundo, que se sente ser o mais brasileiro. Um espaço composto pela tríade latifúndio, casa grande e senzala, onde imperava uma série de costumes sustentados pela sociedade escravista, em que brancos, pretos e índios se relacionavam dentro de uma lógica patriarcal, analisada anteriormente por Freyre, em uma perspectiva muitas vezes romântica e harmoniosa, no clássico *Casa grande e senzala*, publicado em 1933. O Nordeste e seus costumes patriarcais e tradicionais seria fruto dessa antiga formação, espaço que gerou o "cabra do Nordeste".

Este Nordeste, gestor de valores políticos, estéticos e intelectuais, estaria sendo confrontado com uma nova fase na produção do açúcar, mediada não pelo trabalho rural e escravista, mas ocorrendo de forma industrializada, com o trabalho livre, por meio das usinas, instaladas na paisagem da região em fins do século XIX. Esta industrialização estaria promovendo a comercialização da propriedade rural e eliminando aquilo que Freyre chamou de "antiga assistência patriarcal". Para ele, a usina trouxe para o antigo cabra do engenho um regime de trabalho excessivo, onde os trabalhadores exercem suas funções quase nus, moram em "choupanas miseráveis", com uma alimentação deficiente. As exceções a essas práticas só ocorreriam em algumas usinas e engenhos onde o usineiro exercia a "assistência patriarcal ao trabalhador". Essa forma de exploração industrial e comercial das terras da cana se sustentava, segundo ele, através da assistência dos governos aos industriais do açúcar, assumindo um ar de caridade política e econômica.

Freyre concebe uma nacionalidade enraizada na tradição - o processo de industrialização bem como o de transferência do trabalho escravo para o livre, teria significado no Nordeste, mais do que em outras regiões, na degradação das condições de vida do trabalhador rural e do operário. Tal processo teria provocado uma degradação ainda maior, a do homem, que perdeu a assistência do senhor de engenho, assistência social, moral, religiosa e médica, que era praticada pela família patriarcal no interesse de suas propriedades. A indústria, vinda de longe, e a comercialização das terras que veio com ela, empregavam os "cabras" em companhias e firmas que eles não sabiam a quem pertencia, tirando deles a possibilidade de "na doença ou na dor não têm uma sinhá-dona a quem pedir um remédio,

um sinhô a quem pedir 20\$000" (FREYRE, 1961, p. 177). Uma industrialização que, para ele, se dava no interesse de poucos e contra a saúde e a vida de muitos.

Freyre se mostra amplamente contrário a essas novas formas de organização de vida econômica e social que,

Deixou de encontrar qualquer contingente na valorização da vida e da cultura do Nordeste, para ser apenas o sinal de, em tudo: a diminuição da saúde do homem; a diminuição das fontes naturais de vida regional; a diminuição da dignidade e da beleza da paisagem; a diminuição da inteligência, da sensibilidade, ou da emoção da gente do Nordeste, que hoje quando se manifesta é quase em atitudes de crispação, de ressentimento e de revolta. (FREYRE, 1961, p. 178)

O lado oposto a esse processo e, conseqüentemente, mais bem visto por Freyre, seriam as antigas práticas patriarcais, que guardariam as raízes do Nordeste e deram base para a formação do Brasil. Um Nordeste que não estaria centrado em valores europeus, como São Paulo, e por isso, nele estaria a essência formadora do país.

A modernização ou o progresso são considerados por Freyre como agentes perturbadores do equilíbrio social. O capitalismo, as relações sociais burguesas de produção e consumo, as instituições sociais e políticas burguesas, bem como sua sensibilidade e cultura são consideradas desagregadores e não formadores de nossa nacionalidade. A nação não é entendida por Freyre como o espaço burguês e capitalista constituído em sua plenitude, mas sim como a manutenção de um espaço tradicional que garantisse um progresso dentro da antiga ordem; como um espaço que ligasse passado, presente e futuro num contínuo. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 113)

Para Albuquerque, portanto, a manutenção de tradições, defendida por Freyre e demais tradicionalistas, foi uma invenção de intelectuais para estabelecer equilíbrio entre a nova ordem e a anterior, como forma de garantir a perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados: "O medo de não ter espaço numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo esvaír, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste" (ALBUQUERQUE, 2011, p. 90). Uma escolha pela tradição, que traz consigo a escolha pela miséria, pela paralisia. Essa busca pela tradição é, para Albuquerque, reação a processos de universalização, globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, e a nacionalização das relações de poder e sua centralização nas mãos de um Estado cada vez mais burocratizado.

Essa reação às mudanças do mundo moderno e a necessidade de afirmação do nacionalismo, também contribui para gerar as tradições inventadas. Isso porque, tais tradições podem ocorrer com mais frequência,

Quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as “velhas” tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação da flexibilidade, ou quando são eliminadas de outras formas. (HOBBSAWM, 1997, p. 12)

Assim, para este autor, o aparecimento de movimentos intelectuais, como o regionalismo, defensores de vertentes tradicionalistas ou não, são também um indicativo de um processo de ruptura entre velhas e novas tradições. No caso do Brasil em relação ao Nordeste, a identidade regional, por meio do apelo à tradição e à memória, vai buscar construir, dentro do espaço moderno, pontos de ligação dos homens do presente com o passado. O "Nordeste tradicional" é então, para Albuquerque (2011), um produto da modernidade, que só é possível pensar neste momento. Um retrato de um espaço que já não existe e, por isso, é constituído sob a lógica do que ele chamou de "espaço da saudade":

Não é à toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da terra. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 91)

Para o autor, esse discurso imagético-discursivo sobre o Nordeste tem um forte poder de impregnação nas camadas populares devido o processo de identificação destas com a tradição que, neste cenário, tem como forte elemento de expressão o folclore. Ele seria a mentalidade popular, logo, também a mentalidade regional. Uma cultura do povo, reduto de uma memória tradicional que se opõe ao moderno. Ele seria a ponte de ligação entre o mundo do passado e o do presente.

A literatura da "geração de 30" vai, juntamente com Freyre, construir o Nordeste sob o argumento da memória, colocando-o como o único lugar de vida possível para o homem da modernidade emergente. Só através da memória ele poderá se reencontrar consigo mesmo, com sua identidade ameaçada: “Se o passado é melhor que o presente e ele é a melhor promessa de futuro, caberia a todos se baterem pela volta dos antigos territórios esfacelados pela história” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 100).

No movimento das tradições inventadas, muitas vezes a ligação com o passado histórico se dá de forma artificial ou conflituosa, pois gera a necessidade de criação ou “monumentalização” de um passado antigo, o que pode extrapolar a continuidade histórica. Dessa forma, para a vertente

tradicionalista, a continuidade histórica poderia significar o desaparecimento de seu lugar social. Assim, a história torna-se, para este grupo, um espaço de reafirmação de identidade vinculada à memória. Torna-se, de certa forma, a-histórica, posto que a sua continuidade é quebrada, passando significar a continuidade das tradições que eles desejam manter. É preciso deter a história e seu desenvolvimento contínuo para assim garantir a sua sobrevivência, preservar a memória,

O discurso tradicionalista toma a história como o lugar da produção da memória, como discurso da reminiscência e do reconhecimento. Ele faz dela um meio de os sujeitos do presente se reconhecerem nos fatos do passado, de reconhecerem uma região já presente no passado, precisando ser apenas anunciada. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 93)

O chamado romance de 1930, impulsionado por nomes como José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz, entendido como a literatura que revelaria a essência do Brasil real, busca expor o que seriam os vários tipos humanos e as características sociais que compunham a nação. Ainda para Albuquerque, este romance oferece uma visão nostálgica do Nordeste, o define a partir de uma visão naturalista e realista, de estruturas sociais fixas. Um espaço que se opõe ao moderno, visto que, para estes, a terra é o seu ponto estável de tradições seculares, e não apenas uma mercadoria. Nessas obras, "O Nordeste como o lugar da tradição é sempre tematizado como uma região rural, onde as cidades aparecem como símbolos da decadência, do pecado, do desvirtuamento da pureza e da inocência camponesas" (ALBUQUERQUE, 2011, p. 132). Essa literatura possui forte influência no processo de instituição do Nordeste, e assim como o pensamento tradicionalista em relação à região, ela só é possível pelo surgimento da sociedade moderna. Assim como em Gilberto Freyre, essas produções se atentam para a perda dos valores patriarcais em prol de práticas modernas que vêm sendo assimiladas no país. Com autores oriundos de antigas famílias tradicionais do Nordeste, o romance busca uma identificação com um povo marginalizado, como os próprios autores no momento em que as estruturas sociais em que estavam arraigados estão sendo destruídas.

A seca, o cangaço, o messianismo e os retirantes, despontam como temas centrais das narrativas. Um Nordeste que, apesar do sofrimento, é o melhor lugar para se viver. Nessas obras, a cidade também é um local de desenraizamento social. Sobre este aspecto, em uma análise das obras de José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, Albuquerque vai salientar que este primeiro, ao constituir seu trabalho a partir das recordações de sua infância no engenho Corredor, na Paraíba, vai tentar aproximar este antigo mundo de suas memórias com o presente. Em *O moleque Ricardo* (1936), retrata a cidade como lugar em que a miséria e a injustiça são maiores que no engenho, onde códigos morais e tradicionais ruíam. Falando de Rachel de Queiroz, filha de famílias tradicionais do Ceará, Albuquerque

aponta seus personagens como contestadores da ordem capitalista, saudosos do sertão, imersos em uma Fortaleza fabril. Há em suas obras menção a uma ética moral que não se encontra na cidade, como visto em *Caminho de pedras* (1937).

Esses discursos são amplamente divulgados e absorvidos pelo Sul do país quando o assunto é caracterizar a nação. Norte e Sul são partes antagônicas de um todo: o Norte, local da tradição e de valores e formas de vida cristalizadas no passado colonial; o Sul, a sociedade urbano-industrial, que vive sob os costumes da cultura moderna.

O movimento modernista, outro influenciador da formação cultural brasileira nestes tempos, também encarava o Nordeste como o último reduto da cultura brasileira pura, sem a influência estrangeira. No entanto, dentro da perspectiva moderna, o passado patriarcal não deveria ser portador de um status de monumento insuperável. A tradição deveria permanecer para nos fazer brasileiros, mas em diálogo com a modernidade, nos tornando "brasileiros de nossa época" como atesta Oswald de Andrade no *Manifesto da poesia pau-Brasil*, de março de 1924.

Nestas décadas, 1920 e 1930, a questão da nacionalidade brasileira está sendo discutida, tanto por aspectos internos correntes no país (a república em construção, o processo de transferência do trabalho escravo para o livre, a promessa de modernização), como por fatores externos, que incluem uma Europa devastada pela guerra e a promessa de uma América que se tornaria o centro do mundo.

A crise de valores que sacode o cenário europeu tem seus reflexos imediatos aqui. Recorrendo às metáforas organicistas, nossos intelectuais exprimem a ideia da velha e da nova civilização: o Brasil é o organismo sadio e jovem, enquanto a Europa é a nação decadente que deve fatalmente ceder lugar à América triunfante. (VELLOSO, 1993, p. 1)

No processo modernizador em que se inclui o Brasil neste momento, São Paulo é o território central e aglutinador de todos os aspectos que o país moderno deveria dispor. Ainda segundo Velloso, nesse momento de agitação social, econômica, política e intelectual, o estado paulista vive o processo de imigração europeia e formação do proletariado urbano, e a ordem modernista é, antes de tudo, urbana e industrial.

No entanto, existem cisões dentro do próprio movimento modernista em relação a essa "brasilidade". O movimento intitulado *verde e amarelo*, em oposição aos antropofagistas de Oswald Andrade, vê o regionalismo como elemento brasileiro, considerando "estrangeirismo" colocá-lo em segundo plano na formação nacional. A tradição, para estes, não deveria estar submetida ao contexto histórico, mas fixa no espaço. Mas, independente dessas discordâncias dentro do modernismo, todos

eles, verde-amarelos ou antropofágicos, concordam que São Paulo é o centro da nacionalidade brasileira. O modernismo concebe o nacional como uma eliminação de partes em favor do conjunto,

Apesar de o modernismo não se assumir como anti-regionalista, na medida em que confere notória importância ao folclore e aos costumes das diferentes regiões culturais brasileiras, ele introduz uma nova concepção do regional, acrescentando elementos que viriam mediar a relação regionalismo-nacionalismo. (VELLOSO, 1993, p. 10)

Os modernistas antropofagistas também acreditavam na potência do conhecimento das tradições como forma de encontrar o individualismo da cultura brasileira. No entanto, essa tradição não deveria ser separatista ou estática, tão pouco saudosista de um passado colonial, mas móvel. É o que diz o conceito criado por Mário de Andrade, que chama a atenção para o aspecto positivo das "tradições móveis" na medida em que, movimentando-se através dos tempos, elas atualizam as manifestações da cultura popular. "A perspectiva do autor é histórica, uma vez que evidencia sua preocupação em encontrar para o Brasil uma temporalidade própria no quadro internacional" (VELLOSO, 1993, p. 11).

Dadas as devidas diferenças, portanto, entre tradicionalistas e modernistas, o espaço resguardado para o Nordeste dentro da nação é o da tradição, oposto ao moderno. A região foi constituída como contraponto à modernidade e à urbanização, sendo resgatados aspectos de seu passado para reafirmar este seu lugar dentro da nação. Nos interessa pautar essas disputas intelectuais, econômicas e políticas, vivenciadas em um período de formação nacional e regional, pois, se inegavelmente, na atualidade, o Brasil, incluindo o Nordeste, se industrializou e absorveu valores urbanos em suas grandes e pequenas cidades, é também preciso observar que o pensamento intelectual em relação à região, tão defendido nessas décadas iniciais do século XX, reverberou nas formas futuras de concepção deste espaço e a arte foi um campo multiplicador deste pensamento.

Um fato notório da sociedade brasileira neste período, mas que não aparece como preocupação central dos regionalistas, dos modernistas e tão pouco dos autores que utilizamos para falar destes até então, é a recente abolição da escravidão no Brasil e a marginalização que a população preta vive nestes tempos. Segundo o censo realizado no Brasil em 1872, digitalizado pelo Núcleo de Pesquisa em História Econômica e Demografia (Cedeplar/UFMG), neste ano, 58% da população brasileira era constituída por pardos ou pretos.

O Nordeste abarcou, durante o período colonial, as maiores regiões produtoras de cana-de-açúcar e as maiores concentrações de pretos do país – os estados de Pernambuco, Bahia e Maranhão são grandes exemplos disso. Naturalmente que uma imensa população de ex-escravizados recém

libertos estava vagando pela região neste momento. A “onda negra”, definida por Azevedo (1987), corresponde justamente a multidão de pretos que saem do Nordeste (nesta época ainda chamado de Norte) para São Paulo e Rio de Janeiro entre 1860 e 1870, e o incômodo que a presença deles gera entre políticos e civis. No entanto, no debate travado entre correntes tradicionalistas e modernistas a respeito da construção do conceito de Nordeste para a nação que está se formando, a condição da população ex-escravizada é negligenciada:

Até meados da década de 1880 temos como enfoque privilegiado a escravidão, o negro e sua rebeldia, o movimento abolicionista e as sucessivas tentativas imigrantistas, enfim, o chamado momento de transição para o estabelecimento pleno do trabalho livre. A partir da data da abolição, o tema da transição deixa subitamente de existir e o negro, como que num passe de mágica, sai de cena, sendo substituído pelo imigrante europeu. Simultaneamente a esta troca de personagens históricos, introduzem-se novos temas, tais como desenvolvimento econômico industrial, urbanização e formação da classe operária brasileira com base numa população essencialmente estrangeira (AZEVEDO, 1987, p. 20)

O preto aparece no debate entre modernos e tradicionais como elemento que contribuiu, sobretudo, com a mão-de-obra e a transmissão de determinados valores culturais para a formação do “homem brasileiro”. Uma discussão para sustentar lugares sociais e culturais, que ignora uma realidade palpável, que é a imensa população preta excluída do projeto de nação que se ergue neste momento. Muito já se escreveu na historiografia nacional sobre este processo, que envolve a transição da mão-de-obra escrava para o trabalho livre no Brasil. O preto, acostumado ao trabalho com a cana-de-açúcar, não se adaptaria ao cultivo do café, produto da vez. Sendo assim, os imigrantes, habituados com esta produção, seriam a melhor saída para a nação.

Este discurso, do preto não adaptado, é convenientemente aceito e divulgado. Azevedo (1987) vai explorar uma vasta documentação para mostrar como o processo de exclusão da população preta esteve permeado por um projeto higienista, que articulado a um desejo de modernização capitalista, objetivava afastar os recém libertos dos centros urbanos em expansão. O objetivo de embranquecimento da população, impulsionado pela chegada dos imigrantes europeus, associado ao desejo de combater práticas culturais de matriz africana, deram base para essa marginalização, o que nada tem a ver com dificuldade de adaptação.

Azevedo assinala ainda, que essa exclusão perpassou, entre outras coisas, pela estratégia do medo. A autora destaca como discursos de políticos, reportagens de jornais e até lendas locais, constroem a imagem do negro mau, vindo do Norte. A atmosfera do medo em relação ao preto é

fundamental para encerrá-lo como figura não grata da nação e assim continuar sujeitando-o aos proprietários de terra e não integrá-lo à sociedade em formação:

Deste modo, por caminhos diversos e por vezes conflitantes, as ações políticas de imigrantistas e abolicionistas acabaram por se complementar, os primeiros substituindo negros por brancos em atividades rurais e urbanas (ao menos, as mais valorizadas socialmente e melhor remuneradas), e os segundos contribuindo para concretizar em parte as antigas proposições emancipacionistas de controle social e sujeição do negro livre aos interesses do grande proprietário. (AZEVEDO, 1987, p. 257)

Precisaríamos de um outro trabalho para abordar com a atenção necessária a marginalização da população preta brasileira no pós-abolição. No entanto, consideramos fundamental destacar aqui, ainda que de forma breve, a ausência injustificada deste debate nos escritos consultados sobre o processo de instituição do Nordeste.

Entendemos que os movimentos de construção da região, seja como berço de tradição ou demandante de ações do poder público, fortalecidos pelo desejo de elites agrárias e urbanas de sustentar seus lugares sociais de notoriedade dentro da nação brasileira em formação, estão incluídos no que Benjamin (1987) chamou de rememoração conformista. No uso da história para fortalecer a ação de dominadores sobre dominados, dentro de um sistema desigual. Assim como a ausência do debate acerca da marginalização da população preta, denota a necessidade de uma rememoração crítica, sem os silenciamentos que da história podem emergir.

À medida que o século XX transcorre, é o cinema que também passa a exercer um papel fundamental na formação imagética sobre o Nordeste. Observa-se diversas formas de representação da nação, bem como diversos movimentos estéticos que buscam expressar o que seria o cinema essencialmente nacional. Com isso, pode-se dizer que o Brasil, em muito, pode ser reconhecido em seu cinema: “como representação, a nação é a articulação de uma realidade e de uma ficção cuja projeção é reconhecida tanto no interior quanto no exterior do país. Por seu caráter imaginário, a nação se aproxima do cinema no que se refere à projeção de uma mesma realidade” (DEBS, 2010, p. 32).

Este cinema, que em muito reflete a nação, assim como a literatura, também se volta amplamente para o Nordeste. Em mais de um século de representação cinematográfica a região foi retratada, sobretudo por cineastas de fora dela, como um espaço anti-urbano, cristalizado em representações que enfatizavam o aspecto rural de seu passado tido como eterno. Mas foi também vista em realizações que propunham outras interpretações acerca de sua história, natureza, povo e economia.

3.2 O Nordeste no cinema brasileiro

A partir das constatações realizadas no trabalho de monografia intitulado *Das primeiras produções à Retomada: as representações do Nordeste no cinema brasileiro*, escrito pela autora deste trabalho e entregue ao Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe no ano de 2017, no qual realizou-se um levantamento da filmografia sobre o Nordeste desde as primeiras realizações em 1910, até a Retomada, no início dos anos 2000, podemos tecer algumas considerações a respeito da história da representação do Nordeste na cinematografia brasileira. Retornar aos resultados desta pesquisa torna-se, assim, fundamental para compreendermos como a região foi retratada para o país através do cinema nos anos anteriores e concomitantes ao recorte temporal estabelecido nesta dissertação.

Em relação à ambientação, vimos que a região esteve retratada através de dois cenários específicos. O primeiro, e mais visto, é o sertão, presente desde os documentários sobre obras contra as secas, ainda na década de 1910, até a exploração embelezadora em filmes do final da década de 1990 e início dos anos 2000. O sertão, amplamente folclorizado em sua representação para o Brasil, divulgado como recorte único no país e definidor daquilo que seria o “verdadeiro Nordeste”, aparece como ambiente arcaico, que salvaguarda a cultura brasileira em sua essência, sendo o espaço de ambientação da maior parte dos filmes sobre a região.

O Nordeste que se vê nas telas, ligado ao sertão, é por vezes o lugar de calamidade natural e atraso social, como observado nos documentários de obras contra as secas, muitos realizados sob encomenda do governo federal e, segundo Schvarzman (2010), construtores de uma ideia de desastre natural que a ação dos homens e do governo vinha socorrer e corrigir.⁷ Outro tema associado ao Nordeste e, conseqüentemente, ao sertão, é o cangaço. Durante o processo da pesquisa foi possível observar que o movimento é, juntamente com a seca, o elemento de maior representação do Nordeste no cinema brasileiro⁸. Nestes filmes, a região é uma terra sem lei nem ordem social, fato que associado à suposta valentia inata dos nordestinos, resulta nas ações de selvageria atribuídas aos cangaceiros.

Em outros casos, o apelo ao sertão faz da região o berço cultural da nação, o Brasil profundo, atemporal, engessado em tempo e espaço para guardar as raízes culturais do país. Transitando entre o atraso social e o berço da cultura brasileira, o sertão é indiscutivelmente o espaço mais explorado da

⁷ A autora destaca como alguns desses filmes: *Inspecção de obras contra as secas* (1922), realizado pela Comissão Rondon, *Cultura do algodão na Paraíba* (1925), da Federal Filmes, *Inauguração dos filtros no Açude Acarape do meio abastecimento de água em Fortaleza* (1926), *Obras contra a seca no Nordeste* (1933), *Açudes do Ceará* (1935), *Serviços experimentais de irrigação do Nordeste* (1935), *As construções do Nordeste* (1935), *A lavoura mecânica no Ceará* (1935), todos da ABA Films (produtora cearense).

⁸ Os primeiros filmes sobre o cangaço vão surgir ainda na década de 1930, com *Lampião, a fera do Nordeste* (1930), de Nelli José e *Lampião, o rei do cangaço* (1934), de Benjamin Abrahão. Este último, bastante destacado por se tratar de um histórico registro documental de Lampião e seu bando.

região, tornando-se, assim como no processo histórico que Albuquerque (2011) definiu, um sinônimo, metáfora que simboliza toda a região como o avesso da modernidade.

Outro local de reprodução do Nordeste no cinema foi o litoral, esse em menor recorrência. Ele surge inicialmente em *O canto do mar* (1952), de Alberto Cavalcanti, aparecendo posteriormente em *Deus e o diabo na terra do sol*, (1964), de Glauber Rocha, mas sua presença mais frequente só é vista nos anos da Retomada e no que se segue a ela. É destaque inicialmente em filmes como *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry, *Baile perfumado* (1996), de Lírío Ferreira e Paulo Caldas e *Abril despedaçado*, (2001), de Walter Salles, sendo encarado como riqueza natural da região, mas, nesses filmes, principalmente como elemento simbólico da libertação do nordestino preso às disputas do sertão.

Ambos os espaços, sertão e litoral, são apresentados, na maior parte das vezes, sem menção à espacialidade específica da região, isto é, eles são vistos como extensões totalizantes do Nordeste e geralmente não se fala a que estado da região eles pertencem. Neste sentido, o primeiro espaço de ambientação do Nordeste passível de identificação até a década de 1960 foi a Bahia. Esta aparece inicialmente em *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, e *Barravento* (1969), de Glauber Rocha, sendo mais explorada posteriormente, entre 1970 e 1980, a partir de adaptações das obras de Jorge Amado para o cinema – *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, *Gabriela* (1983), também de Barreto, *Jubiabá* (1987), também de Pereira dos Santos e *Os pastores da noite* (1977), de Marcel Camus. A Bahia vista nesses filmes, nem sempre reflete o pensamento político de Jorge Amado, mas exalta uma Salvador tomada pela miscigenação, o candomblé e o samba.

Sobre o retrato dos nordestinos, vemos a naturalização de características estereotipadas sobre a população da região. A bravura, quase sempre de inclinação violenta, é materializada nas diversas abordagens sobre o cangaço. A religiosidade, explorada através da reprodução do messianismo e da devoção ao catolicismo e ao candomblé. Atrelado a estas características está também o conservadorismo. O nordestino é figura presa aos valores sociais patriarcais, ou seja, terra, religião e família tradicional. Infringir esses valores causa hostilidade e escândalo.

A série de filmes sobre o cangaço, produzidos, principalmente, nas décadas de 1950 e 1960, que teve em *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, sua representação central, é um exemplo disso. Esses filmes, que reconfiguraram o *western* norte-americano, transformam o sertão nordestino em uma terra sem lei nem ordem, um campo de batalha entre cangaceiros, retratados como desumanos, e

policiais⁹. O sertanejo comum está no centro desse conflito e precisa estar em concordância com as ações dessas duas forças (cangaceiros e volante) e com os coronéis locais para continuar a viver. Dentre os principais filmes das dezenas que foram produzidos dentro deste formato, temos *A morte comanda o cangaço* (1960), de Carlos Coimbra, *O cabeleira* (1963), de Milton Amaral, *Meu nome é Lampião*, (1969), de Mozael Silveira e *Corisco, o diabo loiro* (1969), de Carlos Coimbra.

Entre o retrato de figuras naturalmente cruéis, como os cangaceiros, e conformadas e passivas, como o sertanejo, a pouca instrução e o analfabetismo também são utilizados para caracterizar o nordestino. Sendo o Nordeste retratado como recorte espacial do Brasil, onde o avanço social e econômico não chegou, é comum observar nos filmes personagens analfabetos ou de pouca instrução. Seu conhecimento está, quase sempre, ligado à terra ou a outros trabalhos manuais. Em *O homem que virou suco* (1980), filme de João Batista de Andrade, apenas Deraldo (José Dumont), entre os diversos nordestinos que trabalham no alojamento de uma obra, é alfabetizado. Em uma das cenas do filme, uma panorâmica passeia pelo alojamento e capta os rostos impressionados dos trabalhadores nordestinos enquanto Deraldo lê e responde às cartas recebidas de seus familiares. Em *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, a maior parte dos clientes de Dora (Fernanda Montenegro), que cobrava para escrever cartas na estação que dá nome ao filme, são nordestinos, que buscam os serviços da personagem para se comunicar com seus familiares. Na narrativa de *Narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé, o único que domina a “arte das letras” na cidade é o funcionário dos Correios, sendo, por conta disso, escolhido para escrever a história do local.

Neste panorama rápido e conciso, vemos a região identificada por temas que se repetem, são eles: a seca, o cangaço e, conseqüentemente, o atraso social. A seca, associada ao espaço de maior identificação da região, o sertão, serviu para designar o Nordeste como região “problema” do país. O cangaço, movimento tido como parte inseparável da memória da região, que sempre despertou curiosidade no imaginário nacional, sendo assim, encarado como contexto atrativo para histórias de ação, romance e dramas pessoais.

Embora a maior parte dos filmes que buscaram retratar o Nordeste tenha partido dos elementos mencionados acima, observamos também diversas obras que se voltaram para apresentar a região

⁹ O termo *Nordestern* foi, segundo Dídimo (2010), cunhado pelo crítico de cinema Salvyano Cavalcanti de Paiva, na década 1960, e pode ser utilizado para designar as produções a respeito do Nordeste que, visivelmente, sofreram influência das produções norte-americanas em sua formação narrativa. É uma versão tipicamente brasileira do *western* americano, onde o cowboy é o cangaceiro e as terras estadunidenses o sertão nordestino. As décadas de 1950 e 1960 são o período mais frutífero na produção dos filmes sobre o cangaço. Mas eles continuam a aparecer nas décadas de 1970, 1980 e início de 1990. Assim, o Brasil continuaria a replicar o rentável formato dos filmes de *western*, mesmo quando, ainda na década de 1960, filmes de John Ford, Sergio Leone e Fred Zinnemann já criticavam a visão estereotipada da corrida para o Oeste nos EUA.

distante destes estereótipos, retirando-a da condição conformista de espaço isolado, homogêneo e naturalmente decadente do Brasil, para contextualizá-la nas questões sociais do país. Dentre essas exceções, vemos os filmes do Ciclo do Recife (1923-1931), um dos ciclos cinematográficos pioneiros no Brasil, desenvolvido em um período em que o cinema brasileiro ainda dava seus primeiros passos. Ele consistiu em uma iniciativa de cerca de 30 jovens, liderados por Edson Chagas e Gentil Roiz, que fundam a produtora *Aurora Filme* na capital pernambucana e realizam diversos longas-metragens. Nas obras, pode-se notar cenários reais de uma Recife já bastante urbanizada¹⁰, além de costumes locais, que aparecem com frequência.

O filme *A filha do advogado* (1927), dirigido por Jota Soares, é o grande destaque do Ciclo, pois alcança repercussão que vai além de Pernambuco, sendo exibido em algumas salas do Rio de Janeiro e São Paulo (DEBS, 2010, p.87). Juntos, esses jovens da burguesia pernambucana, produzem um conjunto considerável de realizações onde se observa um Recife requintado, de grandes salões de festas e casarões, tomado por elementos da vida moderna, como automóveis, telefone e jornais.

Embora tenha dividido opiniões quanto à qualidade de suas realizações, visto que muitos apontaram nos filmes do Ciclo do Recife um excesso de influências do cinema norte-americano, essas produções são de muita importância para o cinema brasileiro e sobretudo nordestino. Elas levaram para as telas um Nordeste inserido no processo de desenvolvimento do país e sem apelo a elementos de calamidade social, neste período já bastante atrelados à imagem da região.

Além disso, nessas realizações pernambucanas vê-se uma quantidade considerável de produções de uma arte ainda em crescimento no território nacional, o cinema. Isso nos ajuda a pensar sobre as contradições dessa representação do Nordeste enquanto espaço antimoderno. Os filmes do Ciclo apresentam uma interpretação sobre o Nordeste diferente da maior parte das realizações sobre a região vistas até então. Eles são pioneiros na produção de longas-metragens de ficção na região. Neles o foco está, principalmente, no nordestino burguês, que está sendo retratado em cena e no comando da realização, refletindo sobre seu espaço.

Um destaque de bastante relevância, não só no que concerne à representação cinematográfica do Nordeste, como também na formação do cinema nacional, está nos filmes do Cinema Novo (anos 1960 e 1970). O fortalecimento da produção brasileira no sentido de uma busca pela identificação da arte com a nação ganha contornos mais críticos a partir do movimento. Paulo Emílio Salles Gomes, ao

¹⁰ Uma importante exceção quanto a exploração do espaço urbano pelos filmes do ciclo está em *Aitaré da praia* (1925), de Gentil Roiz. A obra se concentra em retratar o cotidiano de pescadores no litoral pernambucano.

escrever em 1973 um ensaio fundamental para a compreensão do cinema nacional até então¹¹, destacou os diversos motivos pelos quais o cinema brasileiro é subdesenvolvido. O principal deles estaria, indiscutivelmente, na presença maciça de influência estrangeira na forma como consumimos e produzimos a sétima arte. O nosso subdesenvolvimento não é uma etapa, segundo o autor, mas um estado permanente, que nos leva a inculcar com facilidade o que vem de fora, dificultando a compreensão real de quem somos, “a penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 2001, p. 90). O movimento cinemanovista, no entanto, é destacado pelo autor como a experiência mais forte de construção de um cinema próximo de nossa realidade.

O movimento, fruto de um momento político-social particular no país – a iminência da ditadura civil militar, que colocou em alerta os diversos grupos sociais do Brasil – inaugurou uma estética cinematográfica reconhecida em todo o mundo. Dentro das escolhas temáticas das produções, o Nordeste foi um espaço presente, principalmente em sua primeira fase. Cineastas como Ruy Guerra, com *Os fuzis* (1963), Nelson Pereira dos Santos, com *Vidas Secas* (1963), e Glauber Rocha como um destaque, com *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), levaram para o cinema uma concepção estética nunca antes vista no cinema nacional e um olhar crítico sobre o Brasil a partir do Nordeste, diferente dos filmes que se propunham a retratar a região naqueles tempos.

As produções do Cinema Novo apresentaram as problemáticas do espaço já tido como “problema” do país nestes anos, como parte de um projeto de desenvolvimento extremamente desigual do Brasil. As questões da terra, da seca, da fome e do cangaço, tão vistas no cinema sobre a região, não são naturalizadas como próprios do Nordeste e consequência de seu clima quente e população pouco escolarizada, mas sim frutos de uma estrutura social de exploração, que engessava os mais pobres em sua condição de pobreza, enquanto aumentava fortunas de coronéis e políticos.

Esta preocupação em pensar a questão nacional a partir de um olhar contestador e não conformista é central para os cineastas do movimento, não só pela preocupação com a problemática brasileira, mas por um contexto de colonização não superada que envolve toda a América Latina, segundo ressalta Glauber Rocha em seu *Estética da fome*, publicado em 1965¹². Neste texto, que se

¹¹ O ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* faz um importante balanço da história do cinema brasileiro desde o seu início em 1896 até o fim da década de 1960. Neste texto, Gomes aponta aspectos históricos do nosso cinema associados a nossa formação enquanto nação. As constatações do autor sobre o nosso subdesenvolvimento cinematográfico e nacional promovem um intenso debate entre estudiosos e realizadores de cinema da época.

¹² Tese-manifesto de autoria de Glauber Rocha apresentada em janeiro de 1965 em Gênova, Itália, em mesa-redonda a respeito do cinema novo e do cinema latino americano. O texto é até os dias atuais um importante registro sobre os objetivos que nortearam o movimento na perspectiva de seu maior expoente.

torna histórico na medida em que descreve os ideais de um movimento artístico tão importante para o país, Glauber destaca o colonialismo e a fome como nossos problemas centrais, que justificam o Cinema Novo ser tal como é: com uma estética realista e personagens famintos, que reagem a estruturas de exploração, muitas vezes através da violência: “assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA in COHN org., 2011, p. 56).

Compreende-se, assim, o porquê de ser o Nordeste o ponto de partida do movimento, visto que nenhum outro espaço do país corporifica tantos problemas de nossa formação colonial. O descaso político e econômico em relação a região, a fome e a seca decorrentes dele, bem como as reações que esse contexto provoca a partir do cangaço, do messianismo e das manifestações rurais em torno da questão da terra, transformam a região nesse organismo central, aglutinador de problemas embrionários de um país construído a partir da exploração de muitos, para o enriquecimento de poucos. Para o Cinema Novo, o Nordeste pode ser síntese do verdadeiro Brasil, mas o é, antes de tudo, por ser preterido, explorado, faminto e resistente.

Além do Ciclo do Recife e do Cinema Novo, outros filmes, que não necessariamente estão inseridos em movimentos cinematográficos específicos, ofereceram reflexões menos naturalizadas sobre o Nordeste. Produções vistas a partir da década de 1950, por exemplo, que retrataram o nordestino enquanto migrante, na busca de melhores condições de vida nas metrópoles carioca e paulista. Nesses filmes estão as chanchadas, produzidas em especial pelo estúdio Atlântida, no Rio de Janeiro, onde vê-se o nordestino a partir de tipos estereotipados (baiano mulhereiro, político falastrão, cabeça chata, mulher macho), na maioria das vezes tentando uma carreira artística, sempre na perspectiva da comédia, como era característico deste gênero cinematográfico. Mas há também abordagens mais dramáticas sobre a vida de nordestinos nestas grandes capitais, como visto em *A grande cidade* ou *As aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe* (1966), de Cacá Diegues, *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, *Prova de fogo* (1980), de Marco Antônio Altberg, *O homem que virou suco* (1980), de João Batista de Andrade, *As aventuras de um Paraíba*, (1983), de Marco Antônio Altberg, *O baiano fantasma* (1984), de Denoy de Oliveira, e *A hora da estrela*, (1985), de Suzana Amaral.

Estes filmes não são ambientados no Nordeste, a região neles é o espaço da saudade, que embora lembrado pelos nordestinos como lugar de pobreza e privado do desenvolvimento visto em São Paulo e no Rio de Janeiro, é para onde eles almejam voltar, visto que os valores e a rotina das grandes capitais lhes é estranha e violenta. Muitos desses filmes optam por um retrato estereotipado dos

nordestinos como figuras risíveis e de inclinações sexuais, como nas chanchadas¹³, ou religiosas, como em *Prova de fogo* e *O amuleto de ogum*. Outros, como *A grande cidade*, *O homem que virou suco* e *O baiano fantasma*, a partir das vivências destes indivíduos vindos do Nordeste, com costumes diferentes dos observados no espaço cosmopolita do Sudeste, apontam críticas e reflexões a respeito da vida urbana e dos problemas sociais do Brasil, imerso em um regime militar que, com as ações de seu “milagre econômico” atinge o Nordeste e a intensa migração é um forte sintoma disso.

Este pequeno retrospecto a respeito da história do Nordeste no cinema nacional aponta os aspectos de identificação da região a partir das representações audiovisuais. Este balanço nos ajuda a observar, entre outras coisas, que elementos que denotam o passado e o atraso social acompanham a região durante a sua trajetória no cinema brasileiro. Entendemos aqui que a Retomada e os anos que seguem a ela, inauguram um momento particular para a sétima arte no Brasil. Neste período, assim como nos anos anteriores, o Nordeste continua a ser um espaço amplamente retratado no cinema. Identificar de que forma a região é representada nesses filmes e, principalmente, se os elementos de seu passado continuam a aparecer e como eles aparecem, são questões que buscaremos observar a seguir.

3.3 Cinema entre o passado e o presente

O panorama acima nos ajuda a pensar sobre o que se viu em relação ao Nordeste nas telas antes do recorte temporal estabelecido para este trabalho, isto é, 1995 a 2018. Estes anos abarcam os dois períodos recentes do nosso cinema – a Retomada do cinema brasileiro, que aqui adotaremos a divisão temporal que a demarca entre 1995 e 2003, e a Pós-retomada, que para muitos ainda está em curso. Interessa-nos analisar os filmes que retrataram o Nordeste do Brasil sobre a ótica do passado nestes anos, mas antes de irmos aos filmes, pensar sobre as características desses períodos da cinematografia brasileira torna-se imprescindível.

No que tange à Retomada, os problemas econômicos que atingiram o Brasil após os 20 anos de Ditadura Civil Militar afetaram, entre tantas coisas, a produção cultural. O governo militar possibilitou a criação de diversas instituições voltadas para a produção de cultura no país dentro de uma lógica nacionalista, que colocava o estado como beneficiador e provedor de ações que enaltecessem o Brasil, sua sociedade, economia e cultura. No âmbito da produção cinematográfica, a ideologia nacionalista

¹³ *Camelô da rua larga* (1958), de Eurides Ramos, *No mundo da Lua*, de mesmo ano, de Roberto Farias, *O batedor de carteira* (1960), de Aluísio de Carvalho, *Na corda bamba* (1957), Eurides Ramos, *Virou Bagunça* (1960), de Watson Macedo, *Entre de gaiato* (1959), *Marido de mulher bôa* (1960), e *Mulheres à vista* (1959), de J. B. Tanko, são alguns desses filmes.

dos militares, associada a reivindicações de grupos de cineastas brasileiros desde anos anteriores a ditadura, culminaram na criação de instituições voltadas para o processo de regulamentação da produção e exibição de filmes no país, como o Instituto Nacional de Cinema (INC), criado em 1966, e a Embrafilme, em 1969. Criou-se, assim, uma produção dependente do capital estatal centralizado. Embora tenha sido abundante a atividade cinematográfica nesses tempos, que presenciou, por exemplo, a produção engajada do Cinema Novo, Cinema Marginal e da Boca do Lixo, as desastrosas ações dos militares fizeram com que, ao final da ditadura, o país tivesse em uma situação econômica desfavorável (PRADO; EARP, 2007), e a saída do regime acontecesse com o Brasil imerso em altos índices de inflação e dívida externa.

As instituições culturais são fortemente atingidas por esse cenário. O INC encerra suas atividades em 1975. A situação se agrava quando o presidente Fernando Collor de Mello, eleito em 1989, fecha o Ministério da Cultura, reduzindo suas ações a uma secretaria, e extingue a Embrafilme. Com sua maior financiadora de realizações e distribuições fechada, a atividade cinematográfica nacional entra em crise. A produção diminui drasticamente dando início ao que se chamou de “derrocada do cinema brasileiro”. Após o impeachment de Collor e a ascensão de Itamar Franco, em 1992, o Ministério da Cultura é restabelecido. O então secretário da cultura, Sérgio Paulo Rouanet, cria a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993) que, entre outras coisas, viabiliza o investimento do Estado na produção nacional. Paulatinamente, a produção se restabelece, e é este reinício, a partir dos primeiros anos da década de 1990, que se chamou Retomada do cinema brasileiro. A classificação e a duração específica deste período não são um consenso entre os estudiosos de cinema, ela vai variar entre as abordagens de cada autor.

Ivana Bentes, ainda em 2001, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*¹⁴, vai fazer um balanço da retomada, que já estaria consolidada naquele momento. Ela atribui à Retomada o conceito de “Cosmética da fome”, em diálogo com a “Estética da fome” de Glauber Rocha. Para Bentes, ao contrário do Cinema Novo, que se recusou a apresentar as imagens de pobreza e violência do mundo rural e urbano brasileiro a partir de imagens belas, priorizando um retrato mais “cru” desses espaços, o cinema da Retomada teria enfatizado justamente o oposto. Isto é, a pobreza do sertão e a violência da favela (os dois cenários mais vistos na Retomada) são apresentados com belas paisagens, promovendo assim um espetáculo de glamourização da pobreza.

¹⁴ O texto *Da estética à cosmética da fome* é publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 8 de julho de 2001 e não é um consenso entre críticos e realizadores de cinema. A produtora Mariza Leão, que trabalhou em filmes da retomada, publica dois dias depois, no mesmo jornal, uma “réplica” à Bentes, intitulada *Condenados em nome de Glauber?*

Para Oricchio (2003), a Retomada teria sido iniciada em 1995, pela obra *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, primeiro filme a alcançar uma bilheteria expressiva após o período de estagnação das produções, e com ele volta-se a falar de uma produção nacional. Já o marco final seria 2003, com *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, filme recordista de público da Retomada, com mais de três milhões de espectadores que, para Oricchio, por sua forma de financiamento, elenco, tema e abordagem, é o marco simbólico final deste período, e início de outro momento para a sétima arte no Brasil.

Ramos (2018), mais recentemente, sinaliza a Retomada como um momento marcado por uma rearticulação da produção do cinema brasileiro, compreendida, para ele, em duas fases. Uma primeira (1994-1999) que abarca, principalmente, filmes de comédia e crônicas de costumes, além dos docudramas, que seriam as ficções dramatizadas de eventos históricos. E a segunda (2000-2003), marcada pela realização de filmes que retrataram a criminalidade urbana, sobretudo na favela, a partir de uma abordagem popular, o “popular criminalizado”. Esta última fase interage ainda com obras que ele classifica como tardias, pois ainda que abarquem essas características, não estão mais inseridas no contexto da Retomada, como *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, por exemplo.

O consenso está em que a Retomada inaugura uma forma distinta de produção e distribuição de filmes no Brasil, que sai da centralização estatal da extinta Embrafilme, para uma descentralização, possibilitada pelas leis de incentivo fiscal e os editais de produção. A Retomada se desenvolve em um período político particular para o país, a saída de um desgastante regime ditatorial de 20 anos, e a utópica promessa de uma democracia ainda não consolidada. Isso porque o processo final do regime não possibilitou a atuação ampla da democracia no sentido do voto direto, assim como não houve punição dos crimes cometidos pelos militares. A teórica transição para democracia foi conduzida conforme o desejo dos oficiais, “A anistia não foi ampla, geral e irrestrita, ao contrário, perdoou os torturadores. A campanha das diretas não impediu que o colégio eleitoral atuasse mais uma vez” (FICO, 2015, p. 103). Assim, a primeira presidência civil pós-regime não partiu de uma eleição direta. Quando o direito a voto direto finalmente ocorreu, em 1989, com a eleição de Fernando Collor de Mello, o que se viu foi um conturbado período de ações irregulares que culminaram em sua deposição em 1992. A sonhada democracia nesses anos é ainda um desejo não alcançado¹⁵.

¹⁵ Fico (2015), problematiza o termo redemocratização ao descrever os eventos políticos que marcaram o fim do regime militar. Ele ressalta, porém, que apesar desse período conturbado, os anos posteriores presenciaram amplos avanços, a atuação do SUS na democratização do acesso à saúde seria um exemplo disso. Fausto (2015), define que o Brasil neste período pós-ditadura, viveu muito mais em uma “condição democrática” do que propriamente em uma democracia consolidada. Chaui e Nogueira (2007), aproximam esta discussão em torno da democracia brasileira para o período mais recente, salientando como foram múltiplas e significativas as melhorias econômicas e sociais que o país viveu no decorrer dos anos 2000, com o fortalecimento da economia, maior liberdade aos movimentos sociais e o maior acesso a saúde e a

Não há, portanto, uma efervescência de movimentos políticos e sociais como na década de 1960, o país está “juntando os cacos”. Há nos filmes deste período um amplo esvaziamento político, se comparados aos produzidos nas décadas anteriores. Assim, a Retomada não seguiu propostas estéticas de um movimento específico, muito menos uma linha de ideias políticas explícitas, como o Cinema Novo. O que em linhas gerais caracteriza e ao mesmo tempo torna difícil a tarefa de classificar o cinema da Retomada é a “justaposição de autores, de temas e de linguagens”, que este período engloba (DEBS, 2010, p. 114). Uma diversidade temática que, em muitos aspectos, retomou à questão da identidade nacional, no entanto, muitas vezes de maneira folclórica e “embelezada”, como analisou Bentes em 2001. Uma forma menos crítica de ver o país, condizente como o abalo social e político que a nação vivenciava nesses tempos,

Boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do país. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do país e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. (ORICCHIO, 2003, p. 32)

O Nordeste esteve fortemente presente nessa produção da Retomada. O sertão, o cangaço, as formas de viver dos nordestinos têm um lugar nesse conjunto de produções, marcando seu espaço neste processo de discussão sobre as diversas faces da sociedade brasileira. Os filmes sobre a região neste período, seguem o que já se mencionou sobre a Retomada, isto é, produções que não necessariamente carregaram o engajamento político das décadas anteriores, mas que se voltaram para o Brasil em seus aspectos históricos e culturais, dentro de um contexto de desilusão política, impulsionado pela ditadura recém terminada. Vemos então, desde releitura de clássicos do cinema de 1950 e 1960, como *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry, *O cangaceiro* (1997), de Aníbal Massaini Neto, passando por uma série de dramas pessoais vividos no sertão como *Central do Brasil* (1998), Walter Salles e *Abril despedaçado*, (2001), do mesmo diretor. As comédias, que se valeram do cenário da região e do jeito dito “risível” dos nordestinos, também estão presentes, como *O auto da compadecida* (2000) e *Lisbela e o prisioneiro* (2003) de Guel Arraes. Destacamos, no entanto, o retorno expressivo da atividade cinematográfica em Pernambuco, com a proposta de ressignificação do cangaço e do sertão contida em *Baile Perfumado*.

educação. Mas ressaltam que esse avanço não significou o exercício de cidadania completa por parte de toda a população do país. O país teria se capitalizado, antes de tudo, mas essa capitalização, que produz modernidade nas periferias, não destituiu a sociedade tradicional dos privilégios das elites. Há assim, um sistema que ainda carrega colonialismo, subalternidade e dependência.

No que concerne ao período entendido como Pós-retomada, que aqui demarcamos ser pós-2003, ele é fortemente marcado pelo monopólio dos grandes espaços de distribuição e exibição pela produtora de cinema das organizações Globo, a *Globo Filmes*, que importou o formato de suas telenovelas e séries televisivas para o cinema. No entanto, observa-se também um significativo processo de descentralização da produção nacional, que está diretamente ligado a uma série de políticas públicas criadas, principalmente, a partir do governo Lula em 2003. Dentre estas ações está a criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), com o objetivo de fomentar e fiscalizar a produção audiovisual no Brasil, ainda no governo Fernando Henrique Cardoso, a partir de reivindicações ocorridas no III e no IV Congressos Brasileiros de Cinema, em 2000 e 2001, mas que só começou a funcionar em 2003, já no governo Lula (CARVALHO; GERALDES, 2016). Além da Ancine, há também a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), pela Lei 11.437, de 2006, que aumentou consideravelmente a quantidade de investimentos públicos nos diversos setores de produção, distribuição e exibição de filmes no Brasil.

Essas ações têm um impacto direto na quantidade de filmes produzidos no país, que cresce consideravelmente, sobretudo, a partir de 2006 e, segundo Carvalho e Geraldês (2016), sai de 30 filmes ao ano, em 2003, para 114 filmes em 2014. Esse significativo crescimento da produção refletiu também no processo de desenvolvimento regional da atividade cinematográfica. Em matéria de agosto de 2017, Debora Ivanov, diretora em exercício da Ancine, destaca a descentralização do setor audiovisual para fora do eixo Rio-São Paulo, que em 2009 possuía 99% da concentração das produções e em 2016 esse índice já havia caído para 63%. Embora esses números não representem, necessariamente, um aumento do acesso da população brasileira às salas de cinema (CARVALHO; GERALDES, 2016), eles justificam a presença de importantes cineastas e filmes brasileiros não ligados a principal rota de produção nacional e os diversos festivais de cinema nas mais diversas regiões do país. Importantes produtoras se formam fora do eixo Rio e São Paulo e uma significativa produção autoral ganha destaque.

Nesse sentido, esse período traz um fato particular para a história do cinema no Nordeste, que é a grande quantidade de filmes realizados por produtoras de dentro da região e por diretores nordestinos. Fato inédito, pois apesar da região estar há muito presente nas telas nacionais, a maior parte dos filmes eram fruto de iniciativas que partiam de fora dela. Nesse cenário, os diretores pernambucanos e cearenses se destacam, apresentando obras premiadas dentro e fora do país: Kleber Mendonça Filho, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Gabriel Mascaro e Karim Aïnouz são alguns deles. Os cineastas desse período, embora não sigam um movimento específico, como foi o Cinema Novo e o Cinema Marginal, assim como também ocorreu durante a Retomada, resguardam uma série de influências dos dois movimentos das décadas de 60 e 70, sobretudo no debate crítico e politizado sobre o Brasil e seus processos sociais.

Conforme Barros (2014), o cinema da Pós-retomada está situado em um paradoxo entre a produção de mercado e a autonomia criativa da realização autoral. Segundo ele, porém, a ideia de autoral não se confunde com aquela da *Nouvelle Vague*, de um cineasta que fala em primeira pessoa, mas está ligada à ação de um realizador conectado com o imaginário de sua época: “A autoria cinematográfica, como qualquer outra forma de autoria, será resultado de uma vivência cultural intransponível do ser humano enquanto manifestação de seu imaginário (sonhos, mitos e desejos)” (BARROS, 2014, p. 185). Esse imaginário é o do mundo pós-moderno, onde estar em diálogo com as questões do mundo a sua volta é uma realidade constante.

Considerando o termo “pós” pensando a Pós-retomada como uma fase posterior à Retomada, para Barros, embora ele indique uma “superação”, não significa, necessariamente, que o que veio anteriormente, isto é, a Retomada, está anulado. Este “pós” indica simultaneidade e convivência, deslocamento e desconstrução. Utilizando dos termos “colonialidade” e “modernidade” para explicar essa questão, ele afirma:

Assim, o “pós”, neste sentido, é sinônimo de simultaneidade e convivência, em que a “colonialidade” ou a “modernidade”, como exemplos sintomáticos, não desaparecem como projetos históricos, mas reaparecem carregando seus fracassos, contradições, ilusões e condição de inacabadas. (BARROS, 2014, p. 187)

O prefixo “pós”, portanto, “questiona a vigência contemporânea de clássicas noções explicativas da realidade” (BARROS, 2014, p. 187). Encontramos entre Retomada e Pós-retomada, então, aspectos de confluência no que tange ao não seguimento de um movimento cinematográfico específico e debates de questões estruturais da formação e composição da nação. Mas também de divergências, tanto na forma descentralizada de produção e distribuição dos filmes, devido a um momento muito particular do cinema brasileiro em termos de políticas públicas para a atividade audiovisual, como também pela intensa produção autoral, altamente conectada com questionamento de estruturas sociais rígidas desse e de outros tempos.

Assim, esta produção autoral, presente principalmente na pós-retomada, que inclui uma importante geração de diretores nordestinos que direcionaram seus filmes para discutir temas sobre a região, gerou imagens que fugiram do aspecto de celebração cultural, muitas vezes visto durante a Retomada, optando por revelar um mal-estar social decorrente das tensões da vida contemporânea de modo geral, mas principalmente, as questões nacionais.

Parte desse mal-estar amplo parece ainda uma herança da má digestão da transição entre regime militar e democrático, entre o cinema da Embrafilme e

o da Retomada, com muitas fugas, rupturas, deslocamentos e inviabilidades, muitos mortos e violência, mesmo havendo mais dinheiro para se produzir e um país aparentemente menos asfixiante para se viver. (EDUARDO in RAMOS E SCHVARZMAN org., 2018, p. 594)

É importante ressaltar que este momento social de “mais dinheiro para se produzir e um país aparentemente menos asfixiante para se viver”, destacado pelo autor no trecho acima, se refere ao impulso econômico e a estabilidade política que o país passa a viver a partir de meados dos anos 2000, com as ações do governo Lula e o investimento na produção cultural. Essa estabilidade começa a ser abalada a partir do segundo mandato de Dilma Rousseff em 2014, sendo agravado com seu impeachment em 2016. Um processo político irregular, cujas ações levantaram inseguranças sobre as instituições democráticas brasileiras. O recorte temporal aqui estabelecido (1995-2018) presencia, em seus anos finais, esse momento político e todas as mudanças sociais que o país e o cinema vivenciam com a ascensão de Michel Temer.

Nesta rápida contextualização, vemos que este trabalho se situa em um recorte temporal (1995-2018) que contempla dois períodos do cinema brasileiro que confluem e divergem. Anos que comportam um recomeço paulatino da atividade cinematográfica após um período de estagnação no início dos anos 1990, bem como um momento de crescimento amplo de produção e realização no decorrer dos anos 2000. A diversidade temática, a descentralização de produção e o cinema autoral estão fortemente presentes nestes anos, e o cinema feito sobre o Nordeste e por diretores nordestinos ganha grande destaque. Além disso, este momento abarca uma série de mudanças internas do país, com conturbadas oscilações políticas e econômicas, que interferem diretamente no modo de produzir e distribuir o nosso cinema.

Considerando as especificidades de cada um desses momentos, finalmente buscamos identificar nesses dois períodos um grupo específico de filmes, composto pelas obras que se reportam para o Nordeste do Brasil e abordam-no a partir de elementos do passado.

3. 4 O Nordeste entre o passado e o presente

Realizamos o levantamento de filmes de longa-metragem de ficção que representaram o Nordeste entre 1995 e 2018 a partir das informações do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, que conserva dos dados das produções registradas na Agência Nacional de Cinema (ANCINE), mais precisamente o arquivo que corresponde à listagem de filmes brasileiros lançados a partir de 1995. A lista vem sendo atualizada anualmente e a partir dela podemos consultar as

informações de produção e recepção dos filmes. Consultamos também o acervo online da Cinemateca Brasileira, que salvaguarda informações das obras audiovisuais produzidas no país desde 1897 até os dias atuais. Assim, buscamos os filmes de longa-metragem de ficção que tematizaram o Nordeste entre 1995 e 2018, encontrando o seguinte quadro:

O Nordeste no cinema brasileiro 1995-2018

Tabela 1

Filme	Ano	Direção	Produtora	UF	Público	Renda (R\$)
<i>Abril despedaçado</i>	2001	Walter Salles	Videofilmes	RJ	353.713	2.063.956.00
<i>A cidade do futuro</i>	2018	Cláudio Marques e Marília Hughes Guerreiro	Coisa de Cinema	BA	11.786	153.437.00
<i>A coleção invisível</i>	2012	Bernard Attal	Santa Luzia Filmes	BA	8.595	68.288.87
<i>A finada mãe da madame</i>	2017	Bernard Attal	Santa Luzia Filmes	BA	461	5.858.28
<i>A história da eternidade</i>	2014	Camilo Cavalcante	AC Cavalcante Serviços	PE	13.061	114.221.88
<i>A história das três Marias</i>	2007	Zackia Resende e Silvana Soares	ZS Três Marias Audiovisuais	MG	ND	ND
<i>A ilha da morte</i>	2009	Wolney Oliveira	Bucanero Filmes	CE	2.177	23.390.93
<i>A luneta do tempo</i>	2016	Alceu Valença	Focus Films	RJ	7.370	80.134.00
<i>A máquina</i>	2006	João Falcão	Diler & Associados	RJ	56.088	440.711.00
<i>Amarelo manga</i>	2002	Cláudio Assis	Olhos de cão	SP	129.021	769.750.00
<i>Amores de chumbo</i>	2018	Tuca Siqueira	Plano 9 Produções	PE	2.456	21.529.00
<i>Amor, plástico e barulho</i>	2015	Renata Pinheiro	Aroma filmes	PE	5.665	32.087.71
<i>Anjos do sol</i>	2006	Rudi Lagemann	CaradeCão Filmes	RJ	79.800	623.063.00

<i>Antônio Conselheiro - O Taumaturgo dos sertões</i>	2012	Walter Lima	VPC CinemaVídeo	BA	1.856	14.074.50
<i>Aos ventos que virão</i>	2014	Hermano Penna	Luz XXI	SP	2.266	22.420.46
<i>A pelada</i>	2013	Damien Chemin	W.G Produções	SE	7.517	76.281.27
<i>Aquarius</i>	2016	Kleber Mendonça Filho	CinemaScópio	PE	356.690	5.269.780.11
<i>Árido Movie</i>	2005	Lírio Ferreira	Cinema Brasil Digital	RJ	21.729	285.246.00
<i>As Tentações do Irmão Sebastião</i>	2017	José Araújo	Ganesh Produções	CE	546	3.086.00
<i>As três Marias</i>	2002	Aluizio Abranches	Hare Filmes	RJ	13.003	76.819.00
<i>Baile perfumado</i>	1996	Lírio Ferreira e Paulo Caldas	Raccord Produções	RJ	73.062	326.879.00
<i>Bela Donna</i>	1998	Fábio Barreto	Filmes do Equador	RJ	68.151	370.060.00
<i>Besouro</i>	2009	João Daniel Tikhomiroff	Mixer Films	RJ	492.659	3.803.835.75
<i>Bezerra de Menezes - O diário de um espírito</i>	2008	Glauber Filho e Joe Pimentel	Estação da Luz	CE	443.143.	3.534.245.00
<i>Big jato</i>	2015	Cláudio Assis	Perdidas Ilusões	PE	11.528	149.805.59
<i>Boa sorte, meu amor</i>	2013	Daniel Aragão	Orquestra Cinema Estúdios	PE	4.032	31.674.35
<i>Boca de Loba</i>	2018	Bárbara Cabeça Rangel	Lambeolhos Produções	CE	117	994.00
<i>Boi neon</i>	2016	Gabriel Mascaro	Desvia	PE	34.761	410.235.72
<i>Café com canela</i>	2018	Ary Rosa Duarte e Glenda Nicácio	Rosza Filmes Produções	BA	10.523	120.842.00
<i>Canta Maria</i>	2006	Francisco Ramalho Jr.	Ramalho Filmes	SP	7.949	57.359.00
<i>Capitães da areia</i>	2011	Cecília Amado	Maga Filmes	RJ	170.607	1.488.886.73
<i>Casa de areia</i>	2005	Andrucha Waddington	Conspiração Filmes/ Filmes do Equador	RJ	187.296	1.557.698.00

<i>Central do Brasil</i>	1998	Walter Salles	Videofilmes	RJ	1.593.967	8.087.276.00
<i>Cidade Baixa</i>	2005	Sérgio Machado	Videofilmes	RJ	128.134	1.021.626.00
<i>Cinderela baiana</i>	1998	Conrado Sanchez	Galante Filmes	SC	32.000	180.000.00
<i>Cine Holliúdy</i>	2013	Halder Gomes	ATC Entretenimentos	CE	487.479	5.056.814.30
<i>Cinema, aspirinas e urubus</i>	2005	Marcelo Gomes	Rec Produtores Associados	PE	105.526	882.373.00
<i>Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois</i>	2017	Petrus Cariry	Iluminuras Filmes	CE	4.207	39.101.34
<i>Com os punhos cerrados</i>	2017	Ricardo Pretti, Luiz Pretti e Pedro Diógenes	Alumbramento	CE	602	3.760.03
<i>Corisco & Dadá</i>	1996	Rosemberg Cariry	Cariri Filmes	CE	13.525	60.000.00
<i>Corpo elétrico</i>	2017	Marcelo Caetano	Plateau Produções	SP	20.015	237.677.41
<i>Crede-mi</i>	1997	Bia Lessa e Dany Roland	Bia Lessa Produções Artísticas	SP	2.134	10.585.00
<i>Deserto</i>	2017	Guilherme Weber	Bananeira Filmes	RJ	1.362	17.377.15
<i>Deserto Feliz</i>	2007	Paulo Caldas	Camará Produções/ Paulo Caldas	PE	10.829	56.728.30
<i>Deus é brasileiro</i>	2003	Cacá Diegues	Rio Vermelho Filmes	RJ	1.635.212	10.655.438.00
<i>Diário da Greve</i>	2018	Guilherme Sarmento da Silva	Griot Filmes	BA	8	95.00
<i>Djon África</i>	2018	Filipa Reis e João Miller Guerra	Desvia	PE	3.131	20.959.00
<i>Doce Amianto</i>	2013	Guto Parente e Uirá dos Reis	Alumbramento	CE	848	6.253.57
<i>Doce de coco</i>	2009	Penna Filho	Penna Filho Produções	SC	1.017	4.195.00
<i>Dona flor e seus dois maridos</i>	2017	Pedro Vasconcelos	Reginaldo Farias Produções	RJ	46.640	640.772.54
<i>Eles voltam</i>	2014	Marcelo Lordello	Marcelo Lordello/ Plano 9 Produções	PE	5.516	38.663.75
<i>Entre irmãs</i>	2017	Breno Silveira	Conspiração Filmes	RJ	58.453	938.543.45

<i>Era uma vez eu, Verônica</i>	2012	Marcelo Gomes	Rec Produtores Associados	PE	20.956	212.485.09
<i>Espelho d'Água - Uma viagem no rio São Francisco</i>	2004	Marcus Vinicius Cezar	Copacabana Filmes e Produções	RJ	18.096	121.469.00
<i>Esses moços</i>	2007	José Araripe Jr.	Truque	BA	2.693	16.646.00
<i>Estômago</i>	2007	Marcos Jorge	Zencrane Filmes	SP	90.498	808.377.00
<i>Estórias de Trancoso</i>	2009	Augusto Sevá	Albatroz Cinematográfica	SP	267	1.907.00
<i>Estranhos</i>	2015	Paulo Alcântara	Araçá Azul Cinema e Vídeo	BA	427	5.338.50
<i>Eu, tu eles</i>	2000	Andrucha Waddington	Conspiração Filmes	RJ	695.682	4.111.481.00
<i>Eu me lembro</i>	2006	Edgard Navarro	Truque	BA	15.094	124.394.00
<i>Eu não Conhecia Tururú</i>	2002	Florinda Bolkan	Jandaira Produções	CE	823	5.621.00
<i>Fala sério!</i>	2015	Augusto Sevá	Albatroz Cinematográfica	SP	499	4.028.00
<i>Faroeste caboclo</i>	2013	René Sampaio	Fogo Cerrado Filmes/ Gávea Filmes	RJ	1.469.772	15.560.125.66
<i>Febre do rato</i>	2012	Cláudio Assis	Bela vista Cinema e Produção/Polo de Imagem	RJ/SP	29.073	247.282.58
<i>For all - O trampolim da vitória</i>	1998	Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz	Bigdeni Filmes	RJ	62.604	348.628.00
<i>Gonzaga: de pai pra filho</i>	2012	Breno Silveira	Conspiração Filmes/ D+ Filmes	RJ	1.460.494	14.654.783.80
<i>Gregório de Mattos</i>	2002	Ana Carolina	Crystal Cinematográfica	RJ	3.812	23.660.00
<i>Guerra de Canudos</i>	1997	Sérgio Rezende	Morena Filmes	RJ	655.016	2.725.130.00
<i>Homens com cheiro de flor</i>	2011	Joe Pimentel	-	CE	-	-
<i>Irmã Dulce</i>	2014	Vicente Amorim	Migdal Filmes	RJ	205.157	2.373.703.61

<i>Jardim das folhas sagradas</i>	2011	Pola Ribeiro	Studio Brasil Cinema e Televisão	BA	16.831	129.699.44
<i>Jogo subterrâneo</i>	2005	Roberto Gervitz	Columbia Tristar Filmes do Brasil/Estudios Mega/Local/Ramalho Filmes/Vagalume	SP/RJ	20.928	163.781.00
<i>Lamparina da aurora</i>	2017	Frederico Machado	Lume filmes	MA	2.115	15.437.60
<i>Lisbela e o Prisioneiro</i>	2003	Guel Arraes	Uns Produções Filmes	RJ	3.174.643	19.915.933.00
<i>Mãe e Filha</i>	2012	Petrus Cariry	Iluminura Filmes	CE	670	4.277.55
<i>Meteoro</i>	2007	Diego de la Texera	Cinelândia Produções	RJ	3.518	24.281.00
<i>Minutos atrás</i>	2014	Caio Sôh	Caio Sôh/ Maria Farinha Filmes	RJ	860	8.530.29
<i>Muito Gelo e Dois Dedos d'Água</i>	2006	Daniel Filho	Globo Filmes	RJ	509.098	3.960.788.00
<i>Muleque Té Doido: a lenda de Dom Sebastião</i>	2016	Erlanes Duarte	Rafaela Gonçalves	MA	69.753	893.822.57
<i>Mulheres do Brasil</i>	2006	Malu de Martino	EHF Filmes/ Estúdios Quanta	RJ/SP	48.293	369.464.00
<i>Na Quadrada das Águas Perdidas</i>	2013	Wagner Miranda e Marcos Carvalho	Mont Serrat Filmes	PE	13.993	64.698.13
<i>Narradores de Javé</i>	2004	Eliane Caffé	Bananeira Filmes/Gullane	RJ/SP	67.004	456.307.00
<i>Nise: O Coração da Loucura</i>	2016	Roberto Berliner	TV Zero	RJ	154.224	2.277.214.34
<i>Nova Amsterdam</i>	2018	Edson Soares	Engady Cine Vídeo	RN	340	4.323.00
<i>O animal sonhado</i>	2018	Breno Macedo Batista, Luciana Vieira, Rodrigo Fernandes Dantas De Menezes, Samuel Brasileiro, Ticiane Augusto Lima e Victor Costa Lopes	Tardo filmes	CE	117	994.00

<i>O auto da compadecida</i>	2000	Guel Arraes	Globo Filmes	RJ	2.157.166	11.496.994.00
<i>O baixo das bestas</i>	2006	Cláudio Assis	Parabólica Brasil	PE	48.844	361.846.00
<i>O bem amado</i>	2010	Guel Arraes	Uns Produções Filmes	RJ	955.393	8.393.618.86
<i>O caminho das nuvens</i>	2003	Vicente Amorim	Filmes do Equador	RJ	214.830	1.705.750.00
<i>O cangaceiro</i>	1997	Anibal Massaini Neto	Cinearte Produções Cinematográficas	SP	140.932	618.692.00
<i>O céu de Suely</i>	2006	Karim Ainouz	Videofilmes	RJ	73.892	604.614.00
<i>O Coronel e o Lobisomem</i>	2005	Maurício Farias	Uns Produções e Filmes	RJ	654.983	4.678.543.00
<i>O diabo mora aqui</i>	2016	Dante Vescio e Rodrigo Gasparini	Marlucio Visão	SP	1.055	18.558.64
<i>O dono do mar</i>	2007	Odorico Mendes	C B P C Centro Brasileiro de Produção Cultural/Chroma Filmes/Planifilmes	MA/-/SP	4.062	22.101.00
<i>O exercício do caos</i>	2013	Frederico Machado	Lume Filmes	MA	4.880	37.326.80
<i>O grão</i>	2010	Petrus Cariry	Iluminura Filmes	CE	1.805	12.227.75
<i>O homem que desafiou o diabo</i>	2007	Moacyr Góes	Filmes do Equador	RJ	422.855	2.992.203.00
<i>O homem que não dormia</i>	2012	Edgard Navarro	Truque	BA	4.047	30.791.34
<i>Olho de Boi</i>	2008	Hermano Penna	Luz XXI	SP	1.295	7.166.00
<i>O matador</i>	2017	Marcelo Galvão	-	-	-	-
<i>Onde Anda Você</i>	2004	Sérgio Rezende	Morena Filmes	RJ	50.958	411.530.00
<i>Onde Borges tudo vê</i>	2015	Taciano Valério	Taciano Valério	PE	13	30.00
<i>O nó do diabo</i>	2018	Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Ramon	Vermelho Profundo	PB	1.712	15.589.00

		Porto Mota				
<i>O nome da morte</i>	2018	Henrique Goldman	TV Zero	RJ	45.766	711.964.00
<i>O noviço rebelde</i>	1997	Tizuka Yamasaki	Renato Aragão Produções	RJ	1.501.035	6.019.150.00
<i>Ó paí, ó</i>	2007	Monique Gardenberg	Dezenove Som e Imagens/Dueto Filmes	SP/RJ	397.075	3.172.654.00
<i>O quinze</i>	2004	Jurandir de Oliveira	Menescal Produções	RJ	110	330.00
<i>Orquestra dos meninos</i>	2008	Paulo Thiago	Melodrama Produções	RJ	84.469	448.330.00
<i>O senhor do labirinto</i>	2014	Geraldo Motta Filho	Tibet Filme	RJ	3.293	34.977.07
<i>O Shaolin do sertão</i>	2016	Halder Gomes	ATC Entretenimentos	CE	610.741	7.973.943.72
<i>O signo das tetas</i>	2016	Frederico Machado	Lume Filmes	MA	373	4.125.65
<i>Os monstros</i>	2011	Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti	Alumbramento	CE	428	2.122.50
<i>O som ao redor</i>	2013	Kleber Mendonça Filho	CinemaScópio	PE	95.515	980.975.07
<i>Os pobres diabos</i>	2017	Rosemberg Cariry	Cariri Filmes	CE	4.693	53.406.35
<i>Os sonhos de um sonhador: a história de Frank Aguiar</i>	2016	Caco Milano	Nation Filmes	SP	567	6.306.56
<i>Permanência</i>	2015	Leonardo Lacca	CinemaScópio	PE	11.115	102.319.36
<i>Por trás do céu</i>	2017	Caio Sôh	Caio Sôh/Elixir Entretenimento	RJ/SP	1.471	18.569.03
<i>Praia do Futuro</i>	2014	Karim Aïnouz	Coração da Selva	SP	133.086	1.728.214.85
<i>Que horas ela volta?</i>	2015	Anna Muylaert	África Filmes/Gullane	SP	493.568	6.881.157.79
<i>Quincas Berro D'Água</i>	2010	Sérgio Machado	Videofilmes	RJ	273.031	2.125.919.72

<i>Rânia</i>	2013	Roberta Marques	Latitude Sul Filmes	CE	971	9.544.24
<i>Reza a lenda</i>	2016	Homero Olivetto	Biônica Filmes/Ouro 21	SP	377.670	4.979.716.42
<i>Sunland Heat – No Calor da Terra do Sol</i>	2004	Halder Gomes	-	-	-	-
<i>Tatuagem</i>	2013	Hilton Lacerda	Rec Produtores Associados	PE	46.618	448.762.43
<i>Tieta do agreste</i>	1996	Cacá Diegues	Skylight	RJ	511.954	2.380.586.00
<i>Todas as cores da noite</i>	2017	Pedro Severien	Orquestra Cinema Estúdios	PE	706	6.439.00
<i>Trampolim do Forte</i>	2013	João Rodrigo Mattos	DocDoma Filmes	BA	2.616	21.156.80
<i>Travessia</i>	2017	João Gabriel	Zona de Produção	BA	4.590	60.574.27
<i>Tropykaos</i>	2018	Daniel Campanha Lisboa	Cavalo do Cão Filmes	BA	1.752	13.508.00
<i>Tudo que Deus criou</i>	2015	André da Costa Pinto	Adriano Lírio/André da Costa Pinto	RJ/PB	627	4.644.00
<i>Tungstênio</i>	2018	Heitor Dhalia	Paranoid Filmes	SP	5.737	87.296.00
<i>Ventos de agosto</i>	2014	Gabriel Mascaro	Desvia	PE	8.109	90.138.42
<i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	2010	Karim Aïnouz/Marcelo Gomes	Rec Produtores Associados	PE	26.623	243.332.20

ND: Corresponde a informações não computadas pela Ancine.

O filme *O matador* não foi exibido em salas de cinema do Brasil. Trata-se do primeiro filme brasileiro produzido pela empresa Netflix, sendo exibido em plataforma *streaming*, por isso não consta na lista da Ancine.

O filme *Homens com cheiro de flor* não consta na lista de dados oficiais da Ancine. Mas sabendo da existência da obra, a citamos, sem, no entanto, ter acesso a maiores informações sobre sua produção e exibição.

O filme *Sunland Heat – No Calor da Terra do Sol* é uma produção Fortaleza/Los Angeles e não consta como lançamento brasileiro na lista da Ancine. Até o fechamento deste trabalho não encontramos mais informações sobre a produção e exibição dele.

São 133 produções que incluem readaptações, filmes históricos, biografias e dramas individuais vivenciados no Nordeste e/ou por personagens nordestinos. Nos interessa, a partir dessas obras, pensar na questão central deste trabalho, isto é, quais desses filmes se reportam ao Nordeste a partir de uma relação com o passado? Consideramos aqui os filmes que fizeram menção ao passado histórico do

Nordeste, os ambientados no sertão, espaço tido como tradicional da região, e também aqueles cuja narrativa esteve atravessada por questões que envolvem o passado de seus personagens. Chegamos assim ao seguinte panorama:

**O Nordeste no cinema brasileiro (1995-2018) –
filmes que retratam a região a partir do passado**

Tabela 2

Filme	Ano	Direção
<i>Abril Despedaçado</i>	2001	Walter Salles
<i>A Cidade do futuro</i>	2018	Cláudio Marques e Marília Hughes Guerreiro
<i>A finada mãe da madame</i>	2018	Bernard Attal
<i>A história da eternidade</i>	2014	Camilo Cavalcante
<i>A luneta do tempo</i>	2016	Alceu Valença
<i>Amores de Chumbo</i>	2018	Tuca Siqueira
<i>Antônio Conselheiro - O Taumaturgo dos sertões</i>	2012	Walter Lima
<i>Aos ventos que virão</i>	2014	Hermano Penna
<i>Aquarius</i>	2016	Kleber Mendonça Filho
<i>Árido Movie</i>	2005	Lírio Ferreira
<i>As tentações do Irmão Sebastião</i>	2017	José Araújo
<i>As três Marias</i>	2002	Aluizio Abranches
<i>Baile Perfumado</i>	1996	Lírio Ferreira e Paulo Caldas
<i>Besouro</i>	2009	João Daniel Tikhomiroff
<i>Boa sorte, meu amor</i>	2013	Daniel Aragão
<i>Boi neon</i>	2016	Gabriel Mascaro
<i>Café com canela</i>	2018	Ary Rosa Duarte e Glenda Nicácio
<i>Canta Maria</i>	2006	Francisco Ramalho Jr.

<i>Capitães da Areia</i>	2011	Cecília Amado
<i>Cinema, Aspirinas e Urubus</i>	2005	Marcelo Gomes
<i>Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois</i>	2017	Petrus Cariry
<i>Corisco & Dadá</i>	1996	Rosemberg Cariry
<i>Deserto</i>	2017	Guilherme Weber
<i>Deserto Feliz</i>	2007	Paulo Caldas
<i>Djon África</i>	2018	Filipa Reis e João Miller Guerra
<i>Dona flor e seus dois maridos</i>	2017	Pedro Vasconcelos
<i>Entre irmãos</i>	2017	Breno Silveira
<i>Eu me lembro</i>	2006	Edgard Navarro
<i>Eu não Conhecia Tururú</i>	2002	Florinda Bolkan
<i>For All - O Trampolim da Vitória</i>	1998	Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz
<i>Gregório de Mattos</i>	2002	Ana Carolina
<i>Guerra de Canudos</i>	1997	Sérgio Rezende
<i>Homens com cheiro de flor</i>	2011	Joe Pimentel
<i>Mãe e filha</i>	2012	Petrus Cariry
<i>Meteoro</i>	2007	Diego de la Texera
<i>Narradores de Javé</i>	2004	Eliane Caffé
<i>Nova Amsterdam</i>	2018	Edson Soares
<i>O auto da compadecida</i>	2000	Guel Arraes
<i>O baixio das bestas</i>	2006	Cláudio Assis
<i>O bem amado</i>	2010	Guel Arraes
<i>O cangaceiro</i>	1997	Anibal Massaini Neto
<i>O coronel e o lobisomem</i>	2005	Maurício Farias
<i>O diabo mora aqui</i>	2016	Dante Vescio e Rodrigo Gasparini

<i>O dono do mar</i>	2007	Odorico Mendes
<i>O exercício do caos</i>	2013	Frederico Machado
<i>O grão</i>	2010	Petrus Cariry
<i>O homem que desafiou o diabo</i>	2007	Moacyr Góes
<i>O homem que não dormia</i>	2012	Edgard Navarro
<i>O matador</i>	2017	Marcelo Galvão
<i>O nó do diabo</i>	2018	Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Ramon Porto Mota
<i>Onde anda você</i>	2004	Sérgio Rezende
<i>O quinze</i>	2004	Jurandir de Oliveira
<i>Orquestra dos meninos</i>	2008	Paulo Thiago
<i>O senhor do labirinto</i>	2014	Geraldo Motta Filho
<i>O signo das tetas</i>	2016	Frederico Machado
<i>O som ao redor</i>	2013	Kleber Mendonça Filho
<i>Os pobres diabos</i>	2017	Rosemberg Cariry
<i>Por trás do céu</i>	2017	Caio Són
<i>Quincas Berro D'Água</i>	2010	Sérgio Machado
<i>Reza a lenda</i>	2016	Homero Olivetto
<i>Tatuagem</i>	2013	Hilton Lacerda
<i>Tieta do agreste</i>	1996	Cacá Diegues
<i>Ventos de agosto</i>	2014	Gabriel Mascaro

Vemos então que, dos 133 que se reportaram ao Nordeste de 1995 a 2018, 63 deles abordaram a região a partir de referências ao passado. Significa, portanto, que dos 23 anos de Retomada e Pós-retomada do cinema brasileiro vistos até aqui, o Nordeste foi retratado mais de cem vezes em longas-metragens de ficção nas telas nacionais, sendo que quase metade dessas realizações priorizaram elementos do passado para falar da região. Algo significativo, se pensarmos esses dados à luz de todo

o processo de construção imagético discursiva do Nordeste que estivemos pautando até o momento. É precisamente este conjunto de filmes e suas referências ao passado que propomos analisar.

Com um olhar mais atento para estas realizações, vemos que as referências ao passado que elas apontam aparecem de duas formas: através de filmes históricos, que buscaram encenar um período remoto específico, ou através de filmes contemporâneos, que embora ambientados no tempo presente, possuem suas narrativas atravessadas por elementos do passado. Assim temos:

Filmes que retratam o Nordeste brasileiro a partir do passado (1995-2018): históricos e contemporâneos

Tabela 3

Filmes históricos	Filmes contemporâneos
<i>Tieta do agreste</i> , 1996, Cacá Diegues <i>Baile Perfumado</i> , 1996, Lício Ferreira e Paulo Caldas <i>Corisco e Dadá</i> , 1996, Rosemberg Cariry <i>Guerra de Canudos</i> , 1997, Sérgio Rezende <i>O cangaceiro</i> , 1997, Aníbal Massaini Neto <i>For All - O Trampolim da Vitória</i> , 1998, Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz <i>O auto da compadecida</i> , 2000, Guel Arraes <i>Abril despedaçado</i> , 2001, Walter Salles <i>Gregório de Mattos</i> , 2002, Ana Carolina <i>O quinze</i> , 2004, Jurandir de Oliveira <i>Cinema, aspirinas e urubus</i> , 2005, Marcelo Gomes <i>O coronel e o lobisomem</i> , 2005, Maurício Farias <i>Canta Maria</i> , 2006, Francisco Ramalho Jr. <i>Eu me lembro</i> , 2006, Edgard Navarro <i>As tentações do irmão Sebastião</i> , 2007, José Araújo <i>Meteoro</i> , 2007, Diego de la Texera <i>O bem amado</i> , 2010, Guel Arraes <i>Quincas Berro D'Água</i> , 2010, Sérgio Machado <i>Capitães da areia</i> , 2011, Cecília Amado <i>Antônio Conselheiro - o Taumaturgo dos sertões</i> , 2012, Walter Lima <i>Tatuagem</i> , 2013, Hilton Lacerda <i>Aos ventos que virão</i> , 2014, Hermano Penna <i>A luneta do tempo</i> , 2016, Alceu Valença <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> , 2017, Pedro Vasconcelos <i>O matador</i> , 2017, Marcelo Galvão <i>Entre irmãos</i> , 2017, Breno Silveira <i>A finada mãe da madame</i> , 2018, Bernard Attal <i>Nova Amsterdam</i> , 2018, Edson Soares	<i>As três Marias</i> , 2002, Aluizio Abranches <i>Eu não conhecia Tururu</i> , 2002, Florinda Bolkan <i>Onde anda você</i> , 2004, Sérgio Rezende <i>O baixio das bestas</i> , 2006, Cláudio Assis <i>Árido movie</i> , 2005, Lício Ferreira <i>O homem que desafiou o diabo</i> , 2007, Moacyr Góes <i>Deserto feliz</i> , 2007, Paulo Caldas <i>O dono do mar</i> , 2007, Odorico Mendes <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> , 2009, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes <i>O grão</i> , 2010, Petrus Cariry <i>Homens com cheiro de flor</i> , 2011, Joe Pimentel <i>Mãe e filha</i> , 2012, Petrus Cariry <i>O homem que não dormia</i> , 2012, Edgard Navarro <i>Boa sorte, meu amor</i> , 2013, Daniel Aragão <i>O exercício do caos</i> , 2013, Frederico Machado <i>O país do desejo</i> , 2013, Paulo Caldas <i>O som ao redor</i> , 2013, Kleber Mendonça Filho <i>Orquestra dos meninos</i> , 2008, Paulo Thiago <i>Ventos de agosto</i> , 2014, Gabriel Mascaro <i>A história da eternidade</i> , 2015, Camilo Cavalcante <i>Aquarius</i> , 2016, Kleber Mendonça Filho <i>Boi neon</i> , 2016, Gabriel Mascaro <i>O diabo mora aqui</i> , 2016, Dante Vescio e Rodrigo Gasparini <i>Reza a lenda</i> , 2016, Homero Olivetto <i>O signo das tetas</i> , 2016, Frederico Machado <i>Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois</i> , 2017, Petrus Cariry <i>Deserto</i> , 2017, Guilherme Weber <i>Os pobres diabos</i> , 2017, Rosemberg Cariry <i>Por trás do céu</i> , 2017, Caio Sóh

<i>O nó do diabo</i> , 2018, Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Ramon Porto Mota	<i>A cidade do futuro</i> , 2018, Cláudio Marques e Marília Hughes Guerreiro <i>Amores de chumbo</i> , 2018, Tuca Siqueira <i>Café com canela</i> , 2018, Ary Rosa Duarte e Glenda Nicácio <i>Djon África</i> , 2018, Filipa Reis e João Miller Guerra
--	---

A relação entre presente e passado se estabelece, então, a partir de características que os próprios filmes nos apresentam: de um lado o passado sendo visto a partir do olhar contemporâneo, do outro as relações do mundo contemporâneo sendo influenciadas por elementos do passado. É esta constatação inicial e todo o processo histórico que envolveu a constituição do Nordeste como berço cultural do Brasil que nos projeta para a análise.

Ao nos reportamos para as décadas mais recentes do cinema brasileiro, a Retomada e a Pós-retomada, observamos aspectos particulares no que tange às formas de produção e realização no cinema do país. Nas produções que envolvem o Nordeste, algo não muda, a região continua sendo explorada sob a ótica do passado: dos 133 filmes feitos sobre ela nestes anos, pelo menos 63 fazem referência a ele. No entanto, que passado está contido nestes filmes? Como ele aparece? Há nele alguma semelhança com filmes que retrataram a região nas décadas anteriores?

Considerando o conceito de história proposto por Benjamin, suas noções de rememoração, regeneração e transmissão cultural não conformista, e todo o processo já descrito, acerca das questões históricas envolvendo o Nordeste, sua história e representação cinematográfica, nos interessa, nessa vasta quantidade de realizações, analisar os filmes que se reportem a região e sua história de maneira menos naturalizada e mais crítica. Construindo assim, possibilidades para uma rememoração menos conformista, que abarque personagens e discursos menos enfatizados ao longo da história da região no cinema. Obras que se distanciem de estereótipos e naturalizações e busquem problematizar os aspectos de nossa formação social e suas implicações no tempo presente.

Entendemos dois movimentos dessa filmografia contemporânea em direção ao passado: um que prioriza a abordagem de fatos históricos, aplicando nesse passado elementos do presente, o que enfatiza a noção benjaminiana de que a história se constitui em uma permanente ação do presente em relação aos fatos já ocorridos. E outro, que diz respeito aos filmes ambientados no tempo presente, que apresentam relações sociais carregadas de elementos do passado nacional, mesmo imersos na modernidade atual. Nesta gama de representações, quais desses filmes estariam produzindo subsídios para uma rememoração crítica e menos conformista da história do Nordeste e do Brasil?

A análise da ação do presente em relação ao passado, a partir da rememoração proposta pelo cinema nordestino contemporâneo, bem como a compreensão da postura desse cinema em relação aos

aspectos vistos como tradicionais na cultura nordestina e nacional, que atravessam o presente, é o que propomos a partir de então.

A HISTÓRIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Todo mundo diz que cinema serve pra você esquecer da vida, dos problemas e viver num mundo mágico, longe da sua realidade. Eu não acredito muito nisso não! Cinema pra mim, um bom filme, Violeta, é aquele que mostra os podres, as limitações, as angústias que todo mundo tem. Um bom filme, antes de tudo, ele quer te experimentar e quer ser experimentado... Ah Violeta! E quando isso acontece... você perde o chão, perde a vergonha, e transcende. É no escuro, diante daquela imagem, dominada pelo som, que você consegue ficar, finalmente, diante de si, e escutar tudo aquilo que você nunca teve coragem de falar pra si mesmo. E é nessa hora que você se encontra. Se encontra e se perde de uma vez por todas, sem máscaras, sem fantasia, mesmo que seja só por alguns minutos. Quando o filme acaba, as luzes acendem, tudo fica diferente, vazio. Aquele que sentou na poltrona, nunca mais vai levantar. E aquele que levanta, é novo, é outro. É isso! Cinema pra mim é isso.

(Margarida, *Café com canela*, 2018)

Tendo estabelecido as questões teóricas e históricas que norteiam e justificam este trabalho, chega-se ao momento da análise. Esta, se constitui no maior desafio desta dissertação, visto que o objeto que se coloca para apreciação é múltiplo e dinâmico. Nossa proposta, de analisar filmes contemporâneos brasileiros de ficção que abordam o Nordeste do Brasil a partir de referências ao passado, está representada em uma gama de mais de 60 obras. O exercício de conduzir esses elementos variados na direção indicada pelo foco deste trabalho apresenta-se uma tarefa complexa e desafiadora. É preciso, então, definir um método, um caminho seguro, que nos conduza ao objetivo final. O método comparativo nos parece o caminho mais pertinente.

Comparar é antes de tudo aproximar, seja para demarcar semelhanças ou diferenças. Estabelecer essa relação de similitude ou dessemelhança entre os filmes encontrados, se mostrou uma forma satisfatória de melhor uni-los e assim observá-los. Esta possibilidade se apresentou como concreta a partir da leitura dos trabalhos de Xavier (1983), Souto (2016-2017) e Mesquita (2018). Neles encontramos a aplicação da análise comparativa em cinema e uma indicação dos passos a seguir para concretizá-la. Xavier (1983) em *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, vai construir uma das análises mais aclamadas do cinema moderno brasileiro, a partir de uma abordagem comparada. O livro, cujo objetivo é pautar o diálogo entre a herança modernista brasileira e a militância política da década

de 1960 nas obras de Glauber Rocha, vai demarcar os traços da arte moderna do pós-guerra e a discussão de questões nacionais aos olhos da estética da fome, impressa na marca autoral do diretor. As obras escolhidas são, *Barravento* (1961-62) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1963-64), produzidas antes do golpe militar de 1964.

A análise de Xavier está organizada na forma do *ponto-contraponto*, isto é, para definir o que são os dois filmes de Glauber o autor procurou estabelecer exemplos que mostram aquilo que se distancia deles. Tomando como ponto de partida *Barravento*, filme com temática popular e religiosa, com traços narrativos pouco comuns no cinema nacional, Xavier estabelece o contraponto *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, cuja temática religiosa com elementos populares se assemelha a *Barravento*, mas que, diferente do filme de Glauber, segue a linha do cinema narrativo tradicional. Já *Deus e o diabo na terra do sol*, Xavier contrapõe com *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Também com temáticas semelhantes- o cangaço e o Nordeste- o autor mostra a particularidade da abordagem crítica e alegórica da obra de Glauber a partir do contraste desta com o melodrama clássico de Lima Barreto. A análise é enriquecida com a percepção das diferenças, dos conflitos, da mútua negação existente entre estilos alternativos (XAVIER, 1983, p. 14). Assim, os aspectos da arte de Glauber Rocha se tornam notáveis e particulares quando confrontados com outros clássicos do cinema nacional.

A obra de Xavier aponta um caminho para a análise comparativa, no entanto, não está voltada para tratar desse método especificamente. Nesse sentido, Souto (2016) em sua tese de doutorado, intitulada *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro*, vai traçar mais claramente alguns passos do método comparado, que pretendemos utilizar aqui. Além da tese, Souto apresentou em 2017, na Universidade de São Paulo, o projeto de pós-doutorado voltado para aprofundar o desenvolvimento da metodologia do cinema comparado. O trabalho, que tem como título, *Por um cinema comparado: possibilidades metodológicas da pesquisa em audiovisual*, foi supervisionado pelo próprio Ismail Xavier, cuja análise em ponto-contraponto já destacamos aqui. As considerações metodológicas da tese de Souto (2016), bem como as contidas em seu projeto de pós-doutorado de 2017, balizaram alguns passos do nosso caminho de pesquisa.

Em seu trabalho de doutorado, voltado para analisar as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo, Souto aponta alguns aspectos da análise comparada. O primeiro consiste naquilo que ela intitulou de *inventariar*, isto é, selecionar filmes, no caso do trabalho dela, em busca dos conflitos de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Aqui, a partir de dados da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e do acervo virtual da Cinemateca Brasileira, inventariamos, a princípio, todos os filmes nacionais de ficção que retrataram o Nordeste entre 1995, início da Retomada do cinema brasileiro, período de retorno da atividade do cinema nacional após um período de estagnação, até 2018, ano em

que esta pesquisa teve início. Como exposto anteriormente, entre 1995 e 2018, encontramos 133 filmes de ficção em que o Nordeste é tema.

Segundo Souto, inventariar consiste em agrupar elementos anteriormente separados, que agora são aproximados por um gesto ativo do pesquisador (SOUTO, 2016, p. 19). A autora aponta que, a partir do inventário, constitui-se uma coleção, isto é, o conjunto formado pelos elementos pesquisados que seguem o objetivo proposto. A nossa coleção é formada pelas obras que, dentro deste vasto grupo de 133 filmes, além de abordar o Nordeste, retratam a região através de algum elemento do passado, seja ele histórico ou particular de seus personagens. Chegamos então a uma coleção de 63 produções que corroboram com o interesse central neste trabalho. Essa recorrência no trato do Nordeste a partir do passado, reforça as hipóteses já demonstradas aqui, de que a região foi construída a partir de imagens e discursos que a definiram como espaço arcaico brasileiro, e que o cinema assimilou e ajudou a fixar esses valores no imaginário social. E além disso, contribui para o entendimento de que esses filmes brasileiros da Retomada e do que se segue dela, estão incluídos em um movimento maior da cultura mundial pós-1980, quando diversos países ao redor do mundo se voltaram para repensar a história nacional, a fim de rever seu passado, como destacam Huyssen (2000) e Hartog (2013).

Tendo essa coleção e confrontando-a com a bibliografia analisada até aqui, surgem para nós as questões: Como o passado aparece nesses filmes? Que obras analisar? Embora agrupados pelo aspecto em comum de voltar-se para o passado, os filmes constituem-se em obras particulares, que possuem características e intenções próprias, dentro de cada contexto de realização. Souto (2016), alerta para essa tensão entre o particular e o conjunto, a singularidade e a seriedade, a parte e o todo, na abordagem comparada. Nela os elementos, embora imbuídos de semelhanças que permitem seu agrupamento, são dotados de peculiaridades que transcendem o grupo, tornando cada filme um corpo, que mantém suas singularidades mesmo estando relacionado com os outros. Esses elementos singulares podem se revelar potentes de acordo com as relações de semelhança que possam se estabelecer entre eles: “Dentro de um universo de possibilidades, é preciso desenvolver olhos e ouvidos aguçados para reconhecer a questão concernida, posto que ela pode sempre se metamorfosear ou se reinventar” (SOUTO, 2016, p. 19).

Trata-se de colocar os filmes em movimento para observar fatores de aproximação, construindo assim, subgrupos de análise. Neste sentido, respeitando a particularidade das obras aqui dispostas e observando as características dos filmes já vistos, e informações (sinopses, trailers, críticas) das produções ainda não assistidas ou não encontradas, percebemos uma repetição de temas na coleção. No levantamento surgem obras sobre o cangaço, o sertão, a ditadura etc. Assim, decidimos aproximar

as obras segundo sua temática. Aproximando os filmes, notamos como reagem juntos, onde se assemelham e se diferenciam,

Os filmes são como substâncias, que, quando aproximadas, saberemos como se comportarão: umas se fundem, outras se repelem como água e óleo; umas explodem ao contato, outras mudam de estado físico. E há ainda as que reagem. São objetos vivos e autônomos, que mais do que servirem ao pesquisador com o objeto, reagem entre si. (SOUTO, 2017, p. 4)

Temos um objetivo central com este trabalho, que está em encontrar neste arsenal de obras que mencionam o passado, filmes que apresentem novos elementos na abordagem da história. Que nos possibilitam pensar o passado do Nordeste a contrapelo. Naturalmente, em um conjunto tão extenso de filmes, que são corpos livres e independentes, dotados de singularidades que existem para além da coleção, muitas das obras inventariadas, embora pertençam ao conjunto, não reagiram à questão central deste trabalho. Mas não se trata de uma divisão pré-estabelecida, e sim um reconhecimento do que esta filmografia nos mostrou. Uma identificação perceptiva dos embates históricos que cercam essa produção cinematográfica contemporânea. Analisar as obras segundo sua temática de destaque se mostrou uma possibilidade potente para discutirmos questões latentes da história do Nordeste e do país.

Os filmes aproximados nos revelaram uma multiplicidade de temas que abriram caminhos de debate em torno das representações históricas desses assuntos, nesse e em outros tempos. Assim, seguindo as questões teóricas definidas anteriormente, em uma gama de obras com representações históricas, analisaremos aquelas em que identificamos novos elementos de abordagem ao tratar do passado do Nordeste. Chegando, finalmente, ao seguinte quadro:

- **Filmes que citam o passado colonial:** *Baixio das bestas* (2006), de Cláudio Assis, *O exercício do caos* (2013), de Frederico Machado, *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho, *O diabo mora aqui* (2016), de Dante Vescio e Rodrigo Gasparini, e *O nó do diabo* (2018), de Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Ramon Porto Mota.
- **Filmes que revisitam o cangaço:** *Corisco & Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry, *Baile perfumado* (1996), de Lirio Ferreira e Paulo Caldas, *Canta Maria*, (2006), de Francisco Ramalho Jr., *Aos ventos que virão* (2014), de Hermano Penna, *A luneta do tempo* (2014), de Alceu Valença e *Entre irmãos* (2017), de Breno Silveira.
- **Filmes que ambientam o sertão:** *O grão* (2010) e *Mãe e filha* (2012), ambos de Petrus Cariry, *A história da eternidade* (2015), de Camilo Cavalcante, *Boi neon* (2016), de Gabriel Mascaro, *Por trás do céu* (2017), de Caio Sóh, *Entre irmãos* (2017), de Breno Silveira e *A cidade do futuro* (2018), Cláudio Marques e Marília Hughes Guerreiro.

- **Filmes que tematizam a ditadura militar:** *Eu me lembro* (2006), de Edgard Navarro, *Meteoro* (2007), de Diego De La Texera, *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda e *Amores de chumbo* (2018), de Tuca Siqueira.
- **Filmes que retratam o espaço urbano:** *Árido movie* (2005), de Lírio Ferreira, *Boa sorte, meu amor* (2012), de Daniel Aragão e *Clarisse ou alguma coisa sobre nós* (2018), de Petrus Cariry.

Outras indagações, então, são levantadas: Quais as particularidades dessas obras se confrontadas com realizações das décadas anteriores? De qual forma promovem esse contrapelo da história? Como podemos interpretar essas representações do passado em um sentido mais amplo de contexto do cinema brasileiro e da história nacional? Responder a essas questões centrais requer observar esses filmes em conjunto. Partimos, portanto, da premissa de que essas obras direcionam o olhar sobre a história, mas a efetividade disso só poderemos afirmar com a análise comparada. Uma comparação que se dá em duas vias. A primeira, que confronta estes filmes com outros que foram produzidos antes ou concomitante a eles, para estabelecer os elementos que diferenciam uns dos outros. E a segunda, que se refere a uma aproximação desses filmes entre si, para então explicar as características que fazem dessas obras novidades dentro de uma gama de representações sobre o Nordeste e sua história.

O objeto sobre o qual se debruça o trabalho já sugere uma comparação. No momento em que questionamos um REver da história, automaticamente sugerimos que há outros olhares sobre ela, já postos, diferente dos que se apresentam agora. Partimos assim, da hipótese de que há algo novo se sobrepondo ao velho já existente. Embora não haja neste trabalho a pretensão de indicar uma mudança radical na representação da história feita por esses filmes, mas apontar trilhas traçadas por eles, que sugerem outros elementos, outras abordagens, outros olhares sobre a história nacional, ainda sim estamos falando de uma comparação. Para comparar é necessário conhecer o que vem antes e o agora, o ponto e o contraponto.

Por isso, na análise das obras, em cada grupo, buscamos descrever os caminhos que levaram até o hoje. Ou seja, o passado de representação daquele tema no cinema ou o passado histórico daquela questão em âmbito nacional. O trabalho de conclusão de curso a respeito das representações do Nordeste no cinema de 1910 até a Retomada, realizado pela autora desta dissertação, foi a fonte principal neste sentido. Além das diversas obras da historiografia do cinema nacional, para realizar essa tarefa, que é, por si só, árdua e limitante. Não é possível rever tudo, o passado nos foge, como já disse Benjamin (1987). No entanto, captamos aquilo que reluziu, que se destacou no sentido de iluminar o "agora". Elementos que saltam aos olhos, indicando o perigo, claras divergências entre o anterior e o momento atual, levantando debates desses tempos, inserindo nos espaços de outrora inquietações que

permeiam o contemporâneo. Nos permitindo, então, estabelecer parâmetros entre o ontem e o hoje, passado e presente.

“A ação inventariante pode ser decomposta em alguns movimentos: buscar, recolher, selecionar, registrar, classificar e apresentar” (SOUTO, 2016, p. 19), assim, construímos uma coleção, reconhecemos as partes engendradas dela, nos restando aproximar os elementos em cada um desses subgrupos. Segundo Souto (2017), o processo que inclui inventariar filmes, criar coleções de obras que atendam a um objetivo comum e colocá-las em movimento, construindo assim subgrupos de análise, constitui as bases para um olhar transversal sobre as obras audiovisuais, como propõe a metodologia do cinema comparado. A autora ressalta que, dentro da perspectiva de análise proposta para os filmes da coleção, considerando a particularidade de cada obra, elas podem se comportar de forma inesperada quando confrontadas.

É preciso respeitar as especificidades de cada filme, mesmo ao aproximá-los. Entender suas diferenças contribui para uma melhor abordagem deles em grupo. Os filmes são elementos complexos, compostos por uma série de características determinadas por seu contexto de realização, direção, escolhas estéticas, etc. Sobre essa última, o terror visto nos filmes que citam o período colonial, por exemplo, é fundamental para a compreensão das obras, que mostram as dores de nosso passado escravocrata ainda agindo no presente. Assim como o destaque para o verde e o mar nas realizações sobre o sertão e o cangaço, são importantes indícios de que os filmes destacados buscam mudanças no olhar sobre o Nordeste, espaço construído por imagens que salientam a decadência natural motivada pela seca.

Assim, o todo da coleção se impõe, mas não se perde a noção do particular, das características específicas de cada filme, da forma singular como cada um promove esse movimento de rever a história. Identificando as singularidades, foi possível entendê-los em conjunto. Nos filmes que abordam as reminiscências do colonialismo no presente, por exemplo, optamos por unir as obras e analisar suas características a partir de estruturas maiores, que se repetem em todas elas: o senhor, a escravidão, o patriarcado. A repetição desses elementos nos filmes permitiu essa leitura. Nos filmes sobre o sertão e em parte das obras sobre o cangaço, também foi possível fazer esse movimento. Já quando analisamos as obras sobre a ditadura, tratamos cada filme em particular, entendendo como necessário compreendê-los separadamente, para assim enxergá-los como partes que caminham para o mesmo fim.

Isso porque trata-se de filmes de trajetórias pessoais, as estruturas sociais maiores existem, mas estão sobrepostas pela experiência particular de cada personagem em relação à ditadura. Assim também fizemos com os filmes que ambientam a cidade, destacando os limites entre o urbano e o rural,

como sinônimos de presente e passado na história particular dos personagens. O todo da coleção é transitório, pode mudar a qualquer tempo, basta que se acrescente outro elemento. Por isso, os caminhos da análise estiveram abertos, não apenas a entrada de novos elementos, mas as características de cada filme.

Olhando para esse quadro, portanto, vemos que a perspectiva que se projeta para a análise desses filmes é a relação que eles estabelecem com a história, a partir de um diálogo constante com o presente. Mesquita (2018) analisa esse movimento do cinema brasileiro contemporâneo de lançar novos olhares para a história segundo as demandas do presente. Após a análise comparada de obras como *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, *A cidade é uma só?*, *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* (2012, 2014 e 2017), de Adirley Queirós, *Recife frio* e *O som ao redor* (2010 e 2012), de Kleber Mendonça Filho, *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes, *Orestes* (2015), de Rodrigo Siqueira, *Pirinop, meu primeiro contato* (2007), de Mari Corrêa e Kanaré Ikpeng, e *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, com o objetivo de identificar a relação entre passado e presente que elas estabelecem, a autora conclui como esses filmes, “Na contramão das representações apaziguadas ou idealizantes de tempos pretéritos, preferem sugerir os danos históricos presentes entre nós, desnaturalizando a atualidade ou fazendo da disputa de memórias um instrumento para intervenção no curso conflituoso e violento de uma história que se atualiza” (MESQUITA, 2018, p. 17).

O presente é nessas obras o lugar irresoluto de embates pela história. É dele que os filmes mencionados por ela olham para o passado, abordando-o por meio de uma rememoração crítica e menos conformista. Estariam os filmes analisados aqui traçando caminhos semelhantes? A abordagem do Nordeste a partir de elementos do passado não é incomum, mas uma constante no cinema brasileiro. A região foi fixada no imaginário social a partir de discursos que a apontam como o lugar de reduto de um passado tradicional da nação.

Considerando os dados expostos aqui, trabalhamos com a hipótese de que a partir da Retomada e, principalmente da Pós-retomada, um discurso mais crítico e menos conformista é produzido sobre a região. Nesse sentido, acreditamos que esses filmes tanto nos ajudam a pensar o Nordeste distantes das representações estereotipadas, tão vistas sobre ele no cinema, como também promovem um debate mais amplo, sobre o Brasil e suas problemáticas históricas. O Nordeste, muitas vezes encarado como metáfora nacional por suas tradições culturais, ligadas, sobretudo, ao espaço do sertão, pode ser encarado, por meio da produção destacada aqui, como um espaço aglutinador da discussão que confronta o Brasil com seu passado histórico. Entendemos que esse discurso menos naturalista e tradicional sobre o Nordeste é evidenciado nos filmes a partir do encontro entre passado e presente que

eles promovem, seja através de obras de reconstituição histórica ou de representações dos dias atuais. Dadas essas considerações, nos resta lançar as respostas que os filmes nos apresentaram.

4.1 O passado colonial brasileiro e suas implicações no presente

Compreendemos aqui um grupo formado por cinco filmes que apresentam em comum a menção ao passado colonial brasileiro. Não se trata, porém, de filmes de reconstituição histórica, a particularidade dessas obras está, entre outras coisas, no fato de partirem do mundo contemporâneo, do presente, para abordar este passado colonial. Assim, essas produções apontam nas vivências e relações da sociedade contemporânea brasileira, os rastros ainda latentes do colonialismo, da escravização e do pensamento patriarcal. São os filmes: *Baixio das bestas* (2006), de Cláudio Assis, *O exercício do caos* (2013), de Frederico Machado, *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, *O Diabo mora aqui* (2016), de Dante Vescio e Rodrigo Gasparini, e *O nó do diabo* (2018), de Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Ramon Porto Mota.

Estes filmes datam do período de Pós-retomada. Trata-se de obras que fogem da lógica da produção de mercado e atendem ao que Barros (2014) denominou de autonomia criativa da realização autoral. Em seus diretores, sobretudo os mais experientes, como Cláudio Assis, Kleber Mendonça Filho e Frederico Machado, nota-se o esforço para a concepção de uma marca autoral em suas realizações. Nos mais jovens, Dante Vescio e Rodrigo Gasparini, Gabriel Martins, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Ramon Porto Mota, vê-se um movimento conjunto em realizar, nesses filmes, uma concepção do gênero terror, mas privilegiando temáticas que envolvem a realidade nacional. Converge entre eles, principalmente entre os diretores nordestinos, um direcionamento em reproduzir em seus filmes reflexões sobre o próprio espaço, visto que ambientam suas obras no estado onde nasceram. A partir desses recursos estéticos eles potencializam a representação de práticas coloniais enquanto motivadoras das mais diversas violências sociais no presente.

Os filmes enfatizam a gravidade dessas violências, que se abatem, principalmente, sobre mulheres e pretos através do uso de elementos do terror, ainda que não possam ser classificados como filmes deste gênero. Modo geral, o gênero se adianta ao discurso, já pré-definindo parâmetros narrativos que vão influenciar a maneira como a obra será sentida/compreendida. Há foco, portanto, na relação entre discurso e público. Quando se trata do terror e do horror, esta relação é de alta relevância. Carroll (1999) afirma que estes gêneros se confirmam justo pela relação que pretendem estabelecer com o público, pois, “recebem seu nome do próprio afeto que são destinados a provocar” (CARROLL, 1999, p. 30).

Essa discussão é importante ao tratar dos filmes aqui apontados, pois não há como classificá-los como filmes diretamente vinculados ao terror ou ao horror. O que se identifica são elementos pontuais que remetidos a estes dois gêneros, funcionam em prol de uma operação estética sofisticada: os horrores presentes em relações sociais profundamente desiguais, tal qual a escravidão, podem ser melhor representadas quando atrelados a estratégias discursivas do terror ou do horror artístico, tal qual define Carroll (1999). Para o autor, há sim diferença entre terror e horror e ela está na forma como o monstro se apresenta. No primeiro, ele se mantém como sugestão. No segundo, mostra-se de fato. Carroll chama a atenção, entretanto, que não é a simples presença do monstro que vai definir o gênero como horror, mas a função emprestada a esta figura.

O que parece servir de demarcação entre a história de horror e meras histórias com monstros, tais como os mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros com que se deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações de ordem natural. Nos contos de fada, por outro lado, os monstros fazem parte do mobiliário cotidiano do universo. (CARROLL, 1999, p. 31)

A estratégia estética de muitos destes filmes aqui analisados está em propor uma espécie de imbricação entre a ideia de denúncia social e elementos de terror ou horror, traduzido em situações narrativas onde o monstruoso pode nos ser ofertado, por exemplo, em um adolescente preto morador de uma periferia contemporânea. Este personagem, sem nome próprio, quase sem rosto, visto em *O som ao redor*, parece evocar, ao mesmo tempo, os horrores da escravidão e de uma sociedade amplamente desigual.

Outros filmes desse período também se voltam para abordar temas concernentes ao passado colonial ou tratam, direta ou indiretamente, da vivência da população preta brasileira nos dias atuais. São eles: *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, *Esses moços* (2007), de José Araripe Jr., *Ó pai ó* (2007), de Monique Gardenberg, *Besouro* (2009), de João Daniel Tikhomiroff, *Capitães da areia* (2011), de Cecília Amado, *Jardim das folhas sagradas* (2011), de Pola Ribeiro, *O signo das tetas* (2016), de Frederico Machado, *Café com canela* (2018), de Ary Rosa Duarte e Glenda Nicácio e *Djon África* (2018), de João Miller Guerra e Filipa Reis.

Alguns deles perpassam por períodos históricos, como *Besouro* e *Capitães da areia*. Outros exploram o cotidiano da população preta em áreas periféricas, nas capitais ou em cidades do interior, tais quais *Cidade Baixa*, *Esses moços*, *Ó pai ó* e *O signo das tetas*. Há ainda os que não necessariamente se propõem representar discrepâncias sociais da vivência de indivíduos pretos na atualidade brasileira, mas mostrar a rotina diária destes, suas perdas, ocupações, religiosidade, sexualidade, dentro de seus clãs pessoais, como *Jardim das folhas sagradas* e *Café com canela*. Este

último, particularmente, promove uma abordagem sensível da história de indivíduos pretos e suas perdas pessoais, suscitando a perspectiva de solidariedade entre eles, principalmente entre as mulheres de diferentes gerações. Uma obra que traz como motriz ciclos de cuidado e afeto na região do Recôncavo da Bahia¹⁶.

Em âmbito histórico, Rodrigues (2011) aponta como é problemática a representação dos pretos no cinema nacional, entre outras coisas, porque, segundo ele, os filmes não apresentam personagens reais individualizados, mas tipos estereotipados, caricaturas: o escravo, o sambista, a mulata, o preto velho, a mãe preta, o negro malandro, o negro revoltado, o “crioulo-doido”, o favelado, o afro-baiano. Assim, os filmes nem sempre conseguem transmitir a realidade da população preta brasileira. Na filmografia sobre o Nordeste, especificamente nos filmes de longa-metragem de ficção, identificamos um problemático início de representação. *A filha do advogado* (1927), de Jota Soares, filme emblemático da história do cinema regional, por ter sido a produção de maior êxito do Ciclo de cinema do Recife, traz em sua narrativa uma forte questão racial. Isso porque, o crime que movimenta o desfecho da obra é atribuído ao único preto que aparece na trama, o funcionário Gerônimo (Ferreira de Castro), retratado com ares de mistério e desconfiança.

Entre as décadas de 1970 e 1980, observa-se pela primeira vez na filmografia sobre o Nordeste, a delimitação de um território específico dentro da região, a Bahia, vista a partir de adaptações das obras de Jorge Amado. Filmes como *Tenda dos milagres* (1979) e *Jubiabá* (1987), de Nelson Pereira dos Santos, e *Pastores da noite* (1979), de Marcel Camus, vão levar para as telas narrativas cujos personagens são em maioria pretos, inclusive os protagonistas, fato que por si só, é significativo para o período. As tramas seguem os enredos da literatura de Jorge Amado, mostrando o cotidiano, a religiosidade e a sexualidade de indivíduos pretos em Salvador. Há nesses filmes exaltação à Bahia, ao samba e ao sincretismo religioso. São filmes notórios por esses aspectos, mas por eles mesmos, podem abrir espaço para diversas leituras, inclusive a proposta por Rodrigues (2011), criando estereótipos de afrodescendentes enquanto indivíduos pouco dados ao trabalho, excessivamente boêmios e religiosos, e de forte inclinação sexual. Tratando-os assim, como elementos culturais, formadores da nação, e problematizando menos os dramas reais de sua vida em sociedade.

Consideramos que a problemática que envolve a representação do preto no cinema, seja ele feito dentro ou fora do Nordeste, está diretamente ligada a questão racial de uma maneira geral no Brasil, cuja história envolve séculos de uma escravização violenta e, na pós-libertação, a ausência de políticas

¹⁶ Uma outra particularidade desta obra foi a grande repercussão de crítica que ela gerou. Entre outros prêmios, o filme venceu três categorias no Festival de Brasília (Melhor atriz, para Valdineia Soriano, Melhor roteiro e Júri popular). A produção ganha um significado ainda maior, neste contexto, devido a presença de Glenda Nicácio na direção. A cineasta é uma das raras aparições de mulheres pretas dirigindo longas-metragens de ficção lançados e premiados nacionalmente no cinema brasileiro.

de inserção social. Há poucos pretos em protagonismo de filmes lançados nacionalmente, assim como poucos são os que atuam na direção de obras de repercussão nacional. Trata-se de um problema estrutural, que se reflete nas telas. É, assim, ampla a questão do preto brasileiro, em decorrência do passado colonial. Aqui, abordaremos as implicações de nosso passado colonial e escravista a partir das cinco obras destacadas. Entendemos que elas apresentam a particularidade de pensar algumas das problemáticas que envolvem a herança colonial no Brasil a partir de um olhar do presente.

Essas obras vão apontar o que Mignolo (2017) chamou de colonialidade, isto é, a continuidade de aspectos do período colonial na modernidade. Nos filmes, esses elementos aparecem, principalmente, na repetição de estruturas sociais que formaram as bases de sustentação do colonialismo brasileiro: a posse da terra, a escravidão e o patriarcado. Este último, constitui-se em um conceito amplo, utilizado em diversos debates das ciências sociais em todo o mundo. Entendemos a posse da terra e a escravidão como elementos que formam a sociedade colonial, que é de base patriarcal, como já analisara Freyre em *Casa-grande e senzala*, publicado em 1933. Mas também atentamos para a existência de faces específicas deste patriarcado, sobretudo no que tange às suas formas contemporâneas e as questões de gênero. Por isso, o trataremos em um tópico específico. Assim, antes de irmos aos filmes, consideramos necessário tecer algumas considerações acerca dos pilares da sociedade colonial e as diversas implicações do patriarcado no passado e no presente.

Holanda (1995), que discorre sobre as características centrais que originam a formação social brasileira, afirma que a organização colonial, que se forma no país a partir do domínio português, tem como uma de suas principais características a extensão do poder senhorial privado para o público. Assim, a autoridade da família colonial, liderada pelo senhor de engenho, se expande para esferas públicas da sociedade, fazendo desse seio familiar a principal unidade hierárquica da sociedade colonial escravista. O engenho é o grande símbolo territorial desta concepção, ele é o que Holanda denominou de “organismo completo”, que se bastava em si mesmo. O poder central está no patriarca, o senhor, chefe máximo dessa organização, aos moldes da influência antiga trazida pelos portugueses:

Nos domínios rurais, é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas de velho direito romano-canônico, mantidas na península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como centro de toda a organização. Os escravos das plantações e das casas, e não somente escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do *pater-famílias*. Esse núcleo, bem característico em tudo se comporta como seu modelo da antiguidade, em que a própria palavra “família”, derivada de *famulus*, se acha estritamente vinculada à ideia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, *liberi*. (HOLANDA, 1995, p. 81)

Assim, a autoridade central deste núcleo de dominação da sociedade colonial brasileira é o patriarca branco, o senhor de engenho. O domínio colonial português se fundamentou no território

nacional com o objetivo explorar recursos naturais da terra, para a obtenção de capital, logo, constituiu-se a partir do latifúndio. As doações de sesmarias garantiram, ainda no início da colonização, a concentração de grandes latifúndios nas mãos de poucos mandatários, assim, a posse da terra, maior símbolo de riqueza em uma sociedade colonial de base agrícola, esteve, consequentemente, concentrada nas mãos de um grupo seleto de indivíduos. A escravização de africanos foi explorada como a força de trabalho desta sociedade. Uma organização social estratificada, que garantia ao homem branco latifundiário o direito ao domínio da terra e ao mando violento sobre a população escravizada.

A família colonial, comandada por este senhor, está no topo da pirâmide social que se constituiu no processo de colonização. A religião é o meio regulador dessa organização, ela estabelece os dignos e indignos, “almados” e “desalmados”, legitimando assim, lugares sociais de exploradores e explorados, ou seja, brancos e pretos, respectivamente. Essa configuração, que abarca o domínio da terra, o mando de um senhor proprietário desta terra, de sua família e de uma massa de escravizados, bem como a ação coercitiva da religião, constitui-se na base da formação social brasileira, a partir da colonização:

O elemento branco, português, reproduziu na colônia a sociedade estamental de onde provinha, adaptando-a às novas condições. Trouxe seus valores, sua organização jurídica hierarquizada, suas regras familiares (casamento, filiação, sucessão), patrimoniais (posse, administração dos bens) e obrigacionais (contratos, execução de dívidas, responsabilidade civil). (WEHLING E WEHLING, 1994, p. 231)

Ainda segundo estes autores, a nobreza da colônia era constituída por senhores rurais, que se autodeclararam a "nobreza da terra", tendo a casa-grande como o seu símbolo maior. A família patriarcal estava baseada primordialmente na autoridade suprema deste senhor, seu chefe. Portanto, uma sociedade de base financeira agrícola, escravista, cristã e patriarcal, visto que seu comando era predominantemente masculino.

Segundo Holanda (1995), é na esfera doméstica, que inclui filhos, esposa e escravizados, que esse poderio se manifesta de maneira mais corrosiva. O engenho é este clã fechado, onde poucos freios existem para as ações do senhor. O grupo familiar, comandado por ele, está imune a qualquer restrição ou abalo social externo, visto que em âmbito público, seu status social prevalece e não há contestação de seu poderio. Ele está presente nas relações entre governantes e governados, monarcas e súditos. A política era antes de tudo uma extensão deste poder, já atuante na esfera privada familiar.

Mesmo após a abolição da escravidão, que significou em grande abalo para a família colonial, a sociedade brasileira sobreviveu, por muito tempo, replicando ações de familismo e personalismo, constituintes de nossa base agrária e familiar: “Estereotipada por longos anos de vida rural, a mentalidade de casa-grande invadiu assim as cidades e conquistou todas as profissões, sem exclusão

das mais humildes” (HOLANDA, 1995, p. 87). Nesta afirmação o autor se refere, sobretudo, a intervenção do poder privado, aquele das influências familiares que transpõem gerações, persistindo em interferir na vida pública no Brasil e suplantando privilégios ao longo de anos no país. Fazendo com que, mesmo diante da república e do trabalho remunerado, as altas funções se mantivessem concentradas entre os donos de terra ou descendentes e filiados a eles.

Os valores modernos, que incluíam o trabalho livre e o desenvolvimento industrial, não poderiam conviver com essa concepção, segundo Holanda. Ele afirma a necessidade de se encontrar caminhos próprios para promover a “nossa revolução” e, assim, libertar o espaço público desta influência privada, advinda de nossas raízes agrárias. O autor, que escreve em finais dos anos 1930, no entanto, não se atenta para duas questões centrais que este regime fez reverberar na modernidade: a discrepância que separa brancos e pretos e homens e mulheres, seja em âmbito público ou privado.

Já mencionamos, segundo Azevedo (1987), como a população preta brasileira foi negligenciada do ideal de desenvolvimento da nação construído após a república. A massa de ex-escravizados é liberta sem que o estado nacional lhe garanta direitos básicos. Nos primeiros anos da abolição, o indivíduo preto é observado sob a atmosfera do medo, tendo em vista os ideais higienistas que o país assimila neste período. Esse contexto de pós-libertação conturbado é determinante para a maneira como os pretos seguirão no Brasil nas décadas seguintes. Seu lugar de moradia e trabalho, seu acesso à educação e outros direitos básicos.

Em trabalho mais recente, a historiadora sustenta que, desde finais do século XIX, diversos foram os pensamentos raciais levantados pela intelectualidade brasileira, gerando inúmeros debates em torno do lugar do negro no contexto social da nação. Esses debates, em muitos casos, suplantaram discussões em torno da ideia de raça, em uma tentativa de adotar posicionamentos anti-racistas. Ela, no entanto, atenta para o fato de que, para além de um pensamento anti-racista, é necessário ainda estancar a disparidade que persiste entre negros e brancos no país: “nenhuma dessas modalidades de anti-racismo formula políticas para acabar com a desigualdade social naquilo que lhe é mais extremo, ou seja, a falta de propriedade entre muitos, contraposta à concentração de riqueza entre poucos” (AZEVEDO, 2005, p. 314).

Outra face da sociedade patriarcal foi a subordinação de mulheres aos mandos do senhor. Aguiar (1997) aponta que o sistema liberal de governo, embora tenha emancipado os filhos adultos do clã doméstico, não alterou a condição feminina, assim, as mulheres permanecem ainda como sujeitos englobados pela família. A autora analisa o patriarcado sob a perspectiva feminista, traçando como este se perpetua com o capitalismo, embora com outras características, deixando, assim, de ser uma particularidade das sociedades tradicionais, para co-existir, também, na vida moderna. No capitalismo, a centralidade da vida urbana está na figura masculina, que é a preferência geral do mercado de

trabalho, permanecendo a mulher associada ao âmbito doméstico. Aguiar (1997) atenta para a necessidade de ampliação do debate em torno das implicações do patriarcalismo no pós-colonialismo, através da perspectiva feminista, que considere as permanências da subjugação de mulheres, transpondo as concepções de público e privado.

Saffioti (2004) mostra como a manutenção desses valores sociais, que atribuem à mulher uma condição subalterna ao homem, se revelam, sobretudo, na manutenção de uma violência doméstica de índices alarmantes. O pensamento patriarcal, grande influenciador da formação nacional, que se mantém ao longo das vicissitudes históricas, é um ponto chave para a compreensão da condição feminina em tempos mais recentes, segundo a autora.

É necessário, ainda, dentro desta concepção feminista de patriarcado, salientar as diferenças entre mulheres brancas e pretas neste processo. Embora ambas estivessem submetidas ao patriarcado colonial, como partes do clã doméstico do senhor, e ambas tenham permanecido submetidas a esse espaço doméstico e subalterno após o fim do colonialismo, a mulher preta escravizada está em condições muito inferiores a mulher branca, inserida nos privilégios da família colonial. Consequentemente, com o advento da vida moderna e do capitalismo, a mulher preta, descendente de escravizados, está em situação econômica e social muito inferior a branca, além de estar subjugada pela cor da pele, tendo em vista o racismo que perdura na sociedade brasileira.¹⁷

Aqui portanto, consideramos o patriarcado dentro desta concepção feminista, dele enquanto característica da sociedade colonial e como fator determinante para a condição da mulher. Em nosso contexto específico de análise, principalmente a mulher preta, seja no passado escravista ou nos tempos posteriores.

São precisamente estes os aspectos (o mando do senhor, a escravidão e o pensamento patriarcal) que esses filmes destacam e iremos salientar aqui.

O senhor

Os filmes apontam que a sociedade centralizada no mando de um senhor de terras, embora se reconfigure com o capitalismo, não altera de forma radical as estruturas sociais brasileiras. O poderio de um senhor autoritário, que apesar do decorrer dos anos continua ocupando o lugar social de mando, é característica presente nas obras. Os personagens que não fazem parte desta camada detentora do poder e do dinheiro, também permanecem no presente, ocupando um lugar social subalterno.

¹⁷ O informativo *Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil* (2018), publicado pela biblioteca do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), aponta dados relacionais das discrepâncias entre homens e mulheres no Brasil, quanto a questões trabalhistas, educacionais, econômicas e de saúde pública. O documento também estabelece diferenças entre homens brancos e pretos e mulheres brancas e pretas, o que enfatiza a disparidade social que separa brancos e pretos e homens e mulheres pretas no país.

Baixio das bestas é ambientado em uma pequena cidade do interior de Pernambuco, mais precisamente da Zona da Mata. A região, outrora tomada por engenhos, agora é ocupada por usinas de cana. As vivências dos personagens se dão neste ambiente rural, que envolve trabalhadores da usina, caminhoneiros que fazem o transporte da cana, e trabalhadores rurais. Os minutos iniciais do filme indicam essa ambientação: *Outrora aqui, os engenhos recortavam a campina, veio o tempo e os engoliu. E o tempo engoliu a usina. Um ou outro, ainda há quem diga, que o tempo vence o fim. Que um dia ele engole a usina, assim como vence a ti e a mim*, diz o poema de Carlos Pena Filho, que abre o filme, enquanto na tela aparecem imagens das usinas em preto e branco.

É neste espaço, marcado pela exploração e pela violência, que os complexos personagens de Cláudio Assis se apresentam. Não há, especificamente, a presença de um senhor, como certamente houve ali em um período mais remoto; o poder público não aparece na pequena cidade, embora os personagens sobrevivam em condições precárias. No entanto, o trabalho com a cana, a exploração da terra, continuam a se desenvolver a partir da mão-de-obra barata.

Em *O exercício do caos*, o patrão também não está presente, mas aparece representado na figura de um incisivo capataz (Di Ramalho). A família, constituída pelo pai (Auro Juriciê) e suas três filhas (Thalyta Sousa, Isabella Sousa e Thayná Sousa), que trabalham na produção de farinha de mandioca em uma extensão de terra no interior do Maranhão, sobrevive do que planta. Eles são responsáveis por todo o processo de cultivo da mandioca, seu processamento e produção da farinha. O capataz, que trabalha há muitos anos naquela propriedade, está a todo o tempo cobrando, em nome do patrão, a farinha produzida por eles. A figura solitária e ameaçadora do funcionário intimida o pai com as cobranças da produção, e amedronta as filhas, cercando-as com intenções aparentemente sexuais, o que causa momentos de tensão na obra. Sobre o patrão, que assim como demais personagens do filme não tem seu nome especificado, só se sabe de sua pouca paciência para esperar a farinha produzida, além dos relatos sobre a violência empregada por ele para conseguir aquelas terras.

Ao contrário do que se vê em *Baixio das bestas* e *O exercício do caos*, onde o mando está camuflado ou delegado, o senhor tem nome e sobrenome em *O som ao redor*, *O diabo mora aqui* e *O nó do diabo*. A trama que se desenvolve em *O som ao redor*, envolve Francisco (Waldemar José Solha), poderoso empresário, dono da maior parte dos prédios da rua em que mora no bairro de Boa Viagem em Recife. Embora trate-se de um filme contemporâneo, que se atém em retratar aspectos da vida urbana da capital pernambucana, Mendonça Filho inicia a obra com a exposição de dez imagens antigas em preto e branco, de trabalhadores rurais e seus patrões em engenhos de cana. Com o decorrer do filme a explicação para tal feito vem: o temido senhor Francisco, “dono da rua”, é também dono de um grande engenho açucareiro na área rural do estado.

O engenho, agora inativo, é conservado por Francisco com orgulho, é o lugar para onde ele gosta de ir aos finais de semana com seus netos. Na sequência de cenas de uma das visitas do proprietário ao local, a casa-grande, os espaços de vivência dos negros, as máquinas utilizadas no processamento da cana para o cultivo do açúcar ficam em evidência. Ruídos de passos em tábuas velhas, murmúrios de dor, são os sons destacados durante as cenas no engenho, lembrando a violência que constitui aquele espaço.

A autoridade do senhor Francisco, não mais exercida no engenho, transfere-se para o cenário urbano. Na cidade, seu poderio econômico, conquistado através da terra e da escravidão, lhe garante propriedades de luxo, prestígio e privilégios, para ele e seus netos: os seguranças que vigiam a rua precisam pedir permissão a Francisco para atuar. Ele se banha, sem ser incomodado, à noite, em uma área onde há indicação de risco de tubarão na praia de Boa Viagem. Seu neto, mesmo cometendo crimes contra moradores vizinhos, não pode ser abordado pelos vigilantes da rua. Assim, mesmo em cenários e temporalidades contrárias, campo e cidade, passado arcaico e contemporaneidade moderna, o poder de Francisco se mantém fixo.

Já falamos que uma característica que aproxima as cinco obras analisadas aqui, além de seu tema, são as escolhas estéticas de seus diretores, que exploram elementos do terror. Nesse sentido, talvez a maior exemplificação disso esteja em *O diabo mora aqui*, visto que trata abertamente de questões sobrenaturais invadindo o mundo real, com a presença de seres mortos em outros tempos. O filme relata a ação de quatro jovens de classe média que decidem passar o fim de semana na casa de campo da família de um deles. A narrativa se dá em torno da lenda do Barão do Mel (Ivo Muller), um temido senhor de escravos que houvera habitado naquela casa.

Assim chamado por comparar seus escravos a formigas e abelhas, que trabalham de forma compulsória, ele era conhecido pela crueldade com que tratava os pretos em suas terras, se tornando uma figura folclórica na região. “Para comandar a colmeia é preciso controlar a rainha”, diz um dos personagens nos minutos iniciais do filme, frase que entendemos posteriormente, quando se conta que o barão teria engravidado uma de suas escravas, aquela que era considerada “a rainha da senzala”. Para que ninguém descobrisse a gestação, ele a esconde no porão da casa grande. A escrava dar à luz ao bebê Bento, ainda no porão. Para amaldiçoar a alma do barão, que a violentara, ela teria sacrificado seu filho, matando-o com um prego cravado no umbigo, em um ritual feito ali mesmo, no subterrâneo da casa. A situação da preta, rainha da senzala, abala os escravizados, provocando uma rebelião.

A alma do bebê, bem como a do barão, estariam presas no porão do antigo casarão colonial. Apolo (Pedro Carvalho), pertencente à família dona das terras, ouve a lenda do bebê Bento desde criança e, estando na casa, chama seus amigos para o porão, a fim de realizar um ritual que tornaria livre a alma da criança. O que começa como brincadeira revela-se uma sequência de horror, quando a

alma do bebê e do Barão do Mel são libertadas pelos jovens. A lenda do cruel senhor de escravos assombra o herdeiro da “casa-grande” em que o filme se desenvolve. Os descendentes da rainha da senzala ainda vivem naquela região rural e tentam a todo o custo manter presa a alma do bebê para que a maldição do barão não se volte contra eles.

No que tange a essa organização colonial, que envolve um senhor autoritário no comando de grandes extensões de terras, cultivadas a partir da exploração da mão-de-obra escrava, talvez o maior exemplo, dentro deste grupo de filmes, esteja em *O nó do diabo*. A produção relata cinco contos em diferentes épocas, no entanto, todas as histórias se passam no mesmo engenho, em uma área rural da Paraíba. Os contos mostram as ações de crueldade de um mesmo senhor de escravos, o senhor Vieira. O primeiro conto é ambientado no tempo presente, posteriormente acompanhamos histórias vivenciadas em 1987, 1921, 1871 e 1818 respectivamente.

Todas as histórias relatam a ação do senhor Vieira (Fernando Teixeira) no comando de seu engenho e, sobretudo, a crueldade empregada por ele em relação a seus escravos. Vemos, do primeiro ao último conto, suas ações perpetuadas através dos tempos naquele mesmo local. Desde a primeira história, que mostra o engenho no presente, já abandonado, sendo vigiado por um ex-policial que trabalha para Vieira. Ele comete uma série de crimes para que a população preta que vive na comunidade instalada ao redor da propriedade, não se aproxime dela; até a última, que relata como, a partir do conflito com escravizados fugidos, Vieira se apropriou das terras do engenho. A escolha do mesmo ator (Fernando Teixeira) para viver o senhor Vieira em todos os contos, reforça a intenção em mostrar as continuidades do passado colonial na contemporaneidade, denotando que, ainda que de formas diferentes, o comando continuaria o mesmo, bem como a violência e a exploração em relação à população preta.

A escravidão

A violência e a marginalização em relação à população afrodescendente, uma cruel herança do passado colonial, é também central nestes filmes. Já salientamos como os filmes mostram a perpetuação de uma estrutura social que garantiu a sustentação do poderio de muitos que enriqueceram a partir da exploração da mão-de-obra escravizada. Eles também vão retratar como a situação dessa população, no presente, é um reflexo do processo violento de escravização no passado.

Baixio das bestas não apresenta essa questão de forma tão incisiva, não é este o objetivo do filme, no entanto o contexto em que a narrativa se desenvolve, uma cidade do interior de Pernambuco, onde antes funcionavam engenhos de cana e, no presente, é tomada por usinas, mostra uma considerável comunidade preta que continua ali, sobrevivendo dos excedentes da cana-de-açúcar. O processo de transição dos engenhos para as usinas, embora nem sempre bem visto por senhores de

engenhos, pois as usinas se estabelecem em um regime industrial de trabalho livre, tem em comum com o engenho a apropriação da mão-de-obra de pretos (FREYRE, 1961, p. 178).

Em *O som ao redor*, vemos a exposição do tema de forma mais incisiva. Francisco, herdeiro de um engenho de cana-de-açúcar, agora cultiva luxuosas propriedades na área nobre de Recife, mas mantém com orgulho o velho engenho. Os sinais do trabalho escravo estão por todos os lugares da propriedade. Além da ambientação da casa grande e da senzala, na sequência de visita dos personagens ao engenho, Mendonça Filho se utiliza de alegorias e ruídos de dor e sussurros para enfatizar a violência e a tensão que marcam o lugar. Os personagens se divertem, comem, dormem no engenho, alheios à tensão que os sons e as imagens do local buscam evidenciar para o espectador. O ápice, nesse sentido, está na conhecida cena do “banho de sangue”, quando Francisco (Waldemar José Solha), João (Gustavo Jahn) e Sofia (Irma Brown), se banham em uma cachoeira do engenho e a água que cai sobre eles se faz rapidamente em sangue, salientando mais uma vez a violência que marca o espaço.

A dor da escravidão que essas cenas enfatizam apresenta seus resquícios na cidade, onde Francisco vive com sua família. Lá, todos os empregados domésticos dele, bem como outros trabalhadores braçais, são pretos. Maria, que trabalha com o neto de Francisco, presta serviços à família há décadas, bem como sua filha. Funcionárias domésticas de outras residências da rua, seguranças, entregador de água, flanelinhas, todos pretos. A eles cabe o serviço braçal, como fora antes. Fora do exercício dessas funções eles não são bem-vindos.

É o que se vê com o “menino-aranha”, o adolescente preto que aparece correndo ou em cima de árvores e muros na rua. Ele está sempre descamisado e descalço, vestido em um calção branco, lembrando representações artísticas de meninos escravizados em engenhos, como em conhecidas telas do século XVIII de Jean-Baptiste Debret, por exemplo. A presença do menino incomoda moradores e seguranças, que constantemente o expulsam da rua. Ana Lúcia (Ana Rita Gurgel), menina branca que mora na rua, tem pesadelos com diversos meninos pretos, idênticos ao “menino-aranha”, invadindo sua casa. Mendonça Filho reforça, através do som e de cortes de imagem, a tensão em cena quando o menino está presente. E se refere, certamente, àquele que é um dos grandes pesadelos da classe média, que é ver a favela invadindo seu território.

No cenário da grande cidade, mais precisamente na área nobre da capital de Pernambuco, um dos estados com a maior concentração de engenhos e escravizados, onde os medos e ações de uma classe média excludente em ascensão se apresentam, o preto está presente como trabalhador doméstico e braçal. Fora dessa configuração ele não é aceito, é sinônimo de incômodo e medo.

A família constituída por um pai e três filhas, retratada pelo maranhense Frederico Machado em *O exercício do caos*, é preta. Eles sobrevivem do plantio da mandioca para a feitura da farinha, moram

na propriedade onde trabalham para atender às exigências de um patrão representado pela figura do capataz. O Maranhão é, desde o período colonial, um dos estados brasileiros com maior população preta. No censo de 2012, mais de 70% da população do estado se declarou preta. Durante o período de tráfico negreiro, o território maranhense se constituiu numa das principais rotas de comércio de africanos, funcionando como um ponto de ligação entre a colônia e a África (COSTA, 2018, p. 251). Uma das particularidades da escravidão presenciada no estado, foi a multiplicidade de produtos cultivados em seu território, que mais do que visar o comércio exterior, objetivavam o abastecimento do mercado consumidor interno. Algodão, arroz, feijão, milho, mandioca eram alguns dos produtos também cultivados mediante o trabalho escravo. Ainda hoje, o estado figura entre os cinco maiores do território brasileiro no cultivo de mandioca (Idem, 2018, p. 254).

Não obstante, é de lá que vêm os maiores índices nacionais de trabalho análogo ao escravo, sobretudo em áreas rurais¹⁸ e, principalmente, em relação às mulheres¹⁹. Frederico Machado não se abstém em mostrar uma família preta vivendo e trabalhando em condições precárias de moradia e trabalho. O filme, para além de explorar a narrativa de um marido deixado pela esposa, vivendo com suas três filhas, se detém largamente em demonstrar o cotidiano destes indivíduos, que pouco falam ou se olham, apenas sobrevivem em decorrência do trabalho, esperando o sol nascer para repetir os afazeres. No filme, os sons emitidos durante o realizar de tarefas domésticas e em cada etapa da fabricação da farinha é o que prevalece, em detrimento de diálogos ou ações de interação entre os personagens. Sobre eles não se sabe o nome, nem são delimitadas características de suas personalidades, eles apenas trabalham e esperam o dia seguinte para trabalhar novamente.

Já falamos do uso de elementos do terror nesses filmes, como uma marca comum. Em *O diabo mora aqui* e o *Nó do diabo*, essa característica aparece com mais ênfase. E muito do horror presente nesses dois filmes se dá, sobretudo, pela violência direcionada à população preta. Em *O diabo mora aqui*, essa violência se refere a um passado que é retomado em forma de lenda, a partir de aparições sobrenaturais. A história do cruel senhor de escravos, Barão do Mel, que desperta a revolta dos pretos que escraviza ao violentar e prender a escrava “rainha da senzala”, assombra não apenas os quatro jovens brancos de classe média, que estão na casa grande onde supostamente o Barão morou.

A lenda é também motivo do terror de Sebastião (Pedro Caetano), descendente da escrava violentada e ainda funcionário da família dona daquelas terras. Ele fez o possível para guardar o porão e evitar que a maldição fosse desfeita, pois, se assim acontecesse, a magia se voltaria para todos os

¹⁸ Em 2018, uma operação flagra homens em situação análoga ao trabalho escravo no Maranhão: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2018/10/11/operacao-flagra-trabalhadores-em-situacao-de-escravismo-em-cidades-do-maranhao.ghtml>

¹⁹ O Censo de 2019 destaca o Maranhão como o estado brasileiro com maior índice de mulheres em situação de trabalho análogo ao escravo: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2019/08/27/ma-e-o-estado-com-mais-mulheres-em-situacao-de-trabalho-analogo-ao-escravo.ghtml>

que pertencessem à linhagem da preta rainha. Sebastião é o ponto de ligação entre a antiga lenda folclórica do bebê Bento, a rainha da senzala e o Barão do Mel. É o elo entre a realidade e a lenda, o passado e o presente. É a descendência da escrava no presente e sofre com a ação do barão despertado pelos jovens: *Não se esqueça que eu sei o que fazer com um negro fujão*, diz o espírito do barão a Sebastião antes de agredi-lo.

Em *O nó do diabo*, o horror também se apresenta em decorrência da violência em relação a pretos, mas ela não está mediada por uma lenda. A violência é literal e está presente na forma de agir do senhor Vieira em cada um dos cinco contos do filme. Poderíamos dizer que se trata de um horror mais realista, onde o sobrenatural é menos determinante e o que garante o terror são as ações de crueldade dos humanos do mundo real. No filme, essa crueldade tem no senhor Vieira e seus capatazes, do passado ou do presente, os autores. Os pretos, escravizados ou livres, são suas vítimas.

Ao longo dos anos, em um ciclo que começa no início do século XIX em um engenho na Paraíba, a população preta, independente da escravidão estar ou não vigente no país, padeceu naquela mesma fazenda, devido os mandos da família Vieira. Espancamentos e tortura, a partir de objetos metálicos, estupro, abortos forçados, assassinatos de bebês e filhos de escravizados fazem parte de todas as histórias do passado contadas no filme. Já no presente, ao redor daquele engenho abandonado, agora vê-se uma comunidade de casas populares, onde habita uma enorme população preta.

Na velha casa-grande, só o funcionário do senhor Vieira está presente, vigiando a propriedade para evitar que a população da comunidade se aproxime do local: *Tu tens que mostrar, tu tem que deixar claro para esses preto que anda por aí que aqui tem dono como sempre teve*, diz Vieira ao funcionário. O vigilante mantém contato com o senhor por telefone, para receber suas ordens. Ele cerca e mata diversos moradores da comunidade, e como trilha sonora de muitas de suas ações estão as notícias do rádio, que ele ouve constantemente. Elas falam de uma suposta invasão de favelas na zona rural, e do impeachment da então presidente Dilma Rousseff.

O fato, segundo o locutor, teria expulsado os “esquerdopatas” do poder e só agora o país poderia ser efetivamente governado. É este contexto, do presente, que mostra uma comunidade preta sofrendo com as ações de um sanguinário senhor de engenho, recusando-se a perder o mando sobre as terras das quais se apropriou, que abre espaço para os demais contos do filme. Um ciclo que dura séculos e se mantém no presente, apesar da contemporaneidade, apesar do trabalho livre. A modernidade que emergiu com os anos, não desfez o poderio do senhor, tampouco livrou a população preta de sua violência e da ideia de que eles deveriam ser mortos ou afastados quando não mais exercem o trabalho escravo, teoricamente extinto no presente.

O patriarcado

A sociedade colonial brasileira, além de estar amparada pela exploração de imensas propriedades de terra, concentradas nas mãos de uma pequena parcela da população e sustentada pela mão-de-obra escravizada, majoritariamente constituída por pretos vindos da África, possui uma característica fundamental: é uma sociedade de mando masculino. Assim, diversas formas de violência em relação à mulher são normalizadas. Nos filmes, vemos esses sintomas, de um patriarcado agindo violentamente sobre o feminino, a partir da permanência de ações e pensamentos que conservam práticas nocivas do passado no presente.

A narrativa de *Baixio das bestas* gira em torno da história de Auxiliadora (Mariah Teixeira), jovem menor de idade que é explorada sexualmente pelo avô Heitor (Fernando Teixeira) em troca de dinheiro: ela é exposta sem roupa para caminhoneiros transportadores de cana-de-açúcar da usina. Eles a olham e podem tocá-la se pagarem alguns trocados a seu avô. Heitor, já bastante idoso, é habitante da zona rural, e se mostra contrário a valores modernos, critica e considera perversão o que assiste na televisão. Ele cria a neta com autoritarismo, exige dela a realização de trabalhos domésticos e obediência, mas em nenhum momento considera repulsiva a exploração sexual que a submete.

As cenas da exposição de Auxiliadora não são as únicas agressões a mulheres no filme. Na cidade onde se passa a produção funciona um prostíbulo, onde se observam cenas de abuso e violência sexual constantes. Em uma das sequências mais agressivas do filme, Bela, prostituta vivida por Dira Paes, é embebedada e estuprada por três homens, entre eles, Everardo (Matheus Nachtergaele), um dos antagonistas da narrativa. A ação negativa de mando e violência sexual de homens em relação a mulheres é recorrente em todo o filme e não foge à realidade da história das mulheres no passado e no presente. São estas cenas, extremamente repulsivas, que parecem atribuir a *Baixio das bestas* o carácter de “obra para fazer pensar”, como define o diretor Cláudio Assis²⁰.

Segundo ele, nessa mesma entrevista, seu filme é sobre impunidade, sobre a morte de mulheres que ocorre todos os dias em nosso país sem que nada aconteça. O filme é tão premiado²¹ quanto controverso. Uma questão a se pensar é se seriam necessárias tantas imagens de exposição e exploração do corpo feminino, como as que são vistas no filme, para denunciar a violência contra a mulher na sociedade contemporânea. A violência exacerbada sobre o corpo feminino nu em posição de vulnerabilidade, faz pensar ou banaliza a sexualização violenta desse corpo? Seria de Assis, um diretor homem, o olhar mais preparado para discutir a violência sofrida por mulheres?

Se em *Baixio das bestas* a violência sobre a mulher é aberta e clara, em *O exercício do caos* ela aparece silenciosa, no comportamento autoritário do pai em relação às suas três filhas. A primeira

²⁰ ‘O filme é forte, não violento’, diz Cláudio Assis sobre ‘Baixio das bestas’:
<http://g1.globo.com/noticias/cinema/0,,mul34076-7086,00-o+filme+e+forte+nao+violento+diz+claudio+assis+sobre+baixio+das+bestas.html>

²¹ *Baixio das bestas*, base de dados, cinemateca brasileira: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

fala do filme só vai ocorrer após mais de dez minutos de exibição e é justamente do pai, contando para as filhas que sua mãe, Das Dores (Elza Gonçalves), única personagem do filme que tem seu nome mencionado, desapareceu. Ela teria descumprido a ordem de sair de casa depois das seis da noite, e foi seduzida pelo “homem de branco”, que costumava abordar mulheres da região. Com o passar do filme e o revelar da dura rotina de trabalho vivenciada pela família e das ações autoritárias do pai, levanta-se a dúvida se Das Dores teria sido realmente levada ou tão somente fugiu daquela dura realidade. O pai está constantemente a vigiar a casa, sobretudo à noite, como que para evitar que as filhas tenham o mesmo destino da mãe.

As três meninas, de quem não se sabe os nomes e pouco se vê os rostos, pois estão constantemente de cabeça baixa, levam os dias a trabalhar com o pai na produção da farinha e a servi-lo em atividades domésticas. Não há falas delas, apenas ações de trabalho. Só o capataz e o pai têm falas no filme. A única frase que se ouve da parte delas vem da filha mais nova, que relata ao pai que tem visões da mãe desaparecida e brinca com ela. No mais, delas só se houve os ruídos do trabalho e o silêncio melancólico. O riso só acontece em situações em que estão longe do pai, quando brincam entre si. No mais, estão constantemente vigiadas, pelo pai e pelo capataz. A tensão se estabelece no filme a cada vez que estes se aproximam de uma delas. O olhar ameaçador dos homens e o medo visível das meninas, denotam a coerção a que estão submetidas e, em vários momentos, tudo parece anunciar um abuso sexual prestes a ocorrer.

O ato sexual vem, um incesto do pai em relação a filha mais velha. A cena é silenciosa e tensa, como todo o filme. Sem gritos ou agressão física aparente, a exposição do ato parece ser suficientemente violenta e incômoda. Frederico Machado não se utiliza de muitos recursos de trilha sonora ou efeitos de imagem para imbricar no filme a tensão que se observa em tela. A obra, que ele dedica a Robert Bresson, busca a abordagem minimalista, em uma tentativa de captar a essência mais próxima da realidade dos sons e das imagens, a exemplo do que fazia o cineasta francês. A tensão incômoda do filme está no que ele mostra em ações cotidianas: a autoridade e a vigília asfixiante e ameaçadora do pai e do capataz em relação às três jovens meninas, que vivem presas em um ciclo de trabalho e obediência que não apresenta sinais de findar.

Na trama de *O diabo mora aqui*, a lenda que argumenta o filme já é uma ação nociva em relação a uma mulher: o Barão Mel violenta e engravida a escrava rainha da senzala, deixando-a presa no porão da casa-grande ao descobrir a gravidez. Embora ela não apareça em cena, e o foco esteja em seu filho, o bebê Bento, é a violência sofrida por ela e sua ação em amaldiçoar o barão, sacrificando a criança recém nascida, que motiva a existência da lenda de que trata o filme.

Em *O nó do diabo*, os contos, que enfatizam a ação atroz de Vieira na escravização que promoveu ao longo de séculos, o sofrimento da mulher negra escravizada se fortalece na medida em

que esta é submetida a exploração física e sexual, gerando filhos, sejam eles fruto de suas relações estabelecidas em livre escolha ou de atos forçados com um senhor. Sua força de trabalho, seu corpo e seus filhos são propriedades do patriarca branco escravista. Na história que se passa em 1987, quando o engenho já está decadente, Joana (Clébia Sousa), que trabalha no local com seu marido em troca de comida e moradia, vai encontrando por toda a casa rastros da violência já ocorrida ali, inclusive fetos e pessoas decapitadas, até que ela e o marido tornam-se vítimas também.

No conto de 1921, duas jovens pretas, filhas de uma antiga escrava do engenho, são obrigadas a servir sexualmente Vieira e um de seus amigos, assim como sua mãe fizera um dia. Na história de 1818, uma mulher é morta após dar à luz seu filho, e seu marido, pai da criança, foge para evitar que o bebê tenha o mesmo destino da mãe. As mulheres pertencentes à família patriarcal também são vítimas de repressão, posto que todos os seus atos estão condicionados ao mando do senhor, mas esses conflitos são menos evidenciados.

Nabuco (1988) discorre sobre o processo vivido pela escravizada preta no período colonial, que ainda muito jovem é submetida a violações. O autor analisa como a concepção religiosa do africano sem alma, tido como um objeto destinado para o trabalho, forjada para justificar a escravidão, atinge mais gravemente a essa mulher, que não está amparada pelas ideias religiosas de honra e pureza feminina. A mulher preta, segundo o autor, já nasce sem honra e a juventude é para ela a pior parte da vida, visto que neste momento ela é colocada como “mulher pública”, sobre a qual pode-se cometer quaisquer atos, pois para ela não há proteção, tribunal, lei ou família a quem apelar: “Atirada de um para outros nas bacanais de todos os dias, joguete dos mais brutais instintos, vive entre os partos e suplícios... A negra carrega-se de filhos, dos quais só é mãe por lhes ter dado à luz” (NABUCO, 1988, p. 51-52).

Consideramos que esses filmes corroboram para um olhar decolonial ou pós-colonial do cinema acerca da realidade brasileira. São iniciativas de um cinema periférico, porque vem do Nordeste, fora do eixo principal de realização no Brasil (Rio-São Paulo), sendo realizados com baixos orçamentos. Constituindo características do que Sales, Cunha e Leroux (2019) destacam em *Cinemas pós-coloniais e periféricos*, como cinema das margens. Embora, apesar de apontar esses caminhos, ainda não deixem de ser filmes sobre pretos dirigidos por brancos, filmes sobre mulheres dirigidos por homens.

Vimos, então, as implicações da vivência colonial brasileira nestes cinco filmes e um ponto ainda há que se destacar: neles, as estruturas do passado, que se apresentam no presente, são provocadas por uma resistência de indivíduos contemporâneos a perder seus lugares sociais, que não estão mais garantidos. A perda do mando, do dinheiro, do escravo, anteriormente naturalizado, já não deveria mais co-existir com os direitos sociais aparentemente garantidos. Mas subsistem, por meio da manutenção silenciosa de estruturas sociais desiguais em âmbito econômico e de gênero.

Mignolo (2017) destaca que o obscurantismo da modernidade está nas marcas coloniais que ela carrega. Nos filmes é a não aceitação da dissipação desses valores coloniais que explica a ofensividade dos personagens e seu esforço em conservar o passado e tudo o que ele lhes garante, perpetuando ações de ontem nos dias de hoje. O desconforto e a violência dessas situações são transmitidos para o espectador por meio elementos do suspense e do terror. Eles se apresentam como potentes recursos estéticos, que expõem a violência de tais atos. Gerando assim incômodos, desnaturalizando práticas e estruturas a partir de histórias individuais e cotidianas, ainda que amparadas, em alguns casos, por elementos fantasmagóricos e alegorias. O cinema, ao retratar esse processo, aponta inquietações do presente que questionam a história.

4.2 O cangaço revisitado

O cangaço é o elemento da história do Nordeste mais explorado cinematograficamente. Desde as primeiras apreensões fílmicas sobre a região, pode-se observar representações sobre o movimento e seus principais precursores, sobretudo Lampião. Schvarzman (2010), ao falar sobre as primeiras produções a respeito do Nordeste, destaca que, entre os três principais eixos temáticos de abordagem, estava o cangaço²². O movimento é, nessas realizações, explorado como elemento incomum, uma das tantas manifestações exóticas vistas na parte Norte do país:

A partir dos anos 1920 e, sobretudo 1930, intensificam-se os discursos sobre o Nordeste como lugar carente e atrasado. Assim, junto à seca e como parte dela, o cangaço, o messianismo e o coronelismo compõem a tríade das anomalias que dão consistência às narrativas sobre o Nordeste como lugar da urgência, da calamidade e do conservadorismo em oposição à riqueza, ao cosmopolitismo e à transformação que vão conformar discursivamente o Sudeste. (SCHVARZMAN, 2010, p. 186)

Filho sem mãe (1925), de Tancredo Seabra, pertencente ao conjunto de obras do Ciclo de cinema do Recife (1923-1931), é o primeiro filme, segundo a bibliografia consultada, onde o cangaço aparece. Nele, um confronto entre policiais e cangaceiros é pano de fundo do romance onde um rapaz salva uma moça do afogamento. Seguido dele, observamos o documentário *Lampião - o banditismo no Nordeste* (1927), sem menção à direção. O filme consta como desaparecido em sua descrição no acervo online da cinemateca brasileira. Em sua sinopse apenas a seguinte descrição:

²² A autora aponta que nas décadas iniciais do século XX, quando o que se observava no cinema brasileiro eram, principalmente, pequenas apreensões documentais, o que se via sobre o Nordeste eram filmes que destacam as obras contra as secas, como *Bando precatório* (1900) e *Inspeção de obras contra as secas* (1922), empreendidos pelo governo federal. As paisagens “exóticas” ou aspectos culturais considerados “folclóricos” da região, como a vaquejada e as feiras populares, vistas em filmes como *O Nordeste brasileiro* (1925), da Federal filmes e *Brasil pitoresco: as viagens de Cornélio Pires* de mesmo ano, com direção do próprio Pires. E as obras que destacam o cangaço.

"... Ainda recentemente foi levado um desses filmes em um dos nossos cinemas. Um filme que focalizava um dos aspectos mais tristes do Brasil, o banditismo no Nordeste. Lampião e seus asseclas apareciam na tela com toda a sua estranha e apavorante indumentária de profissionais do crime. Um horror! Essa fita, infelizmente real, foi filmada no próprio sertão brasileiro, onde não há garantias de vida, porque os governos inescrupulosos chegam ao absurdo de associar-se aos bandidos, para se armar contra o adversário político. Essa, a triste verdade. E depois trouxeram a fita, para a capital da República, onde a exibiram aos brasileiros e estrangeiros aqui residentes... são cenas que só podem aviltar-nos aos olhos do estrangeiro. Cenas tristes que o nosso brio de povo civilizado repele..." (FILMOGRAFIA BRASILEIRA, acervo digital)

Lampião, a fera do Nordeste (1930), de José Nelli, é, segundo Dídimo (2010), o primeiro longa-metragem onde o cangaço é tema central e o cangaceiro aparece como protagonista. No que se refere a esses dois últimos filmes, Schvarzman (2010) ressalta como eles enfatizam o cangaceiro nordestino como irracional, extensão da natureza brutal do sertão e amplamente selvagem em suas práticas. Trata-se de obras que inauguram a representação do cangaço no cinema e são produzidas quando o movimento ainda está em atividade na região. Filmes que possivelmente foram motivados pela euforia e curiosidade que as notícias das ações dos cangaceiros causavam dentro e fora da região, e a caracterizam como espaço primitivo, onde a violência impera.

Lampião se torna não apenas um dos homens mais procurados do país nesses tempos, como também um personagem de cinema. Ele é uma representação imagética do que seria o Nordeste, embora desperte curiosidade, é um inimigo a ser combatido pelas autoridades nacionais. Em 1936 o jornalista libanês Benjamin Abrahão Botto consegue filmar Lampião e seu bando, produzindo, com o apoio da *Aba-Film*, *Lampião, o rei do cangaço*. O filme foi censurado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Getúlio Vargas, não sendo lançado comercialmente. O governo não se mostrou simpático à veiculação de imagens de Lampião, um fora da lei (SCHVARZMAN, 2010).

Muito do material filmado por Abrahão se perdeu, mas parte do filme, que contém imagens reais de Lampião e seu bando, foi recuperada em 1959 pela produtora carioca *Al Ghiu Filmes*. Na recuperação do arquivo foi acrescentada ao filme uma trilha sonora, bem como uma narração. Segundo Dídimo (2010), esta última vinha de forma descritiva às imagens, apresentando o cangaço como deplorável e como injusta a vida no sertão, mas ressaltando que estava ocorrendo uma enérgica redenção proporcionada pelas "autoridades modernas". Para o autor, "Esse discurso se concretiza como civilizatório do Governo Federal, em que a necessidade de extinção do cangaço, arcaico para a época, era meta prioritária para a construção de um país moderno" (DÍDIMO, 2010, p. 181).

Assim, um importante registro histórico de Benjamim Abrahão, do início da produção cinematográfica no Brasil, é recuperado décadas depois de sua produção e censura para contribuir com a propaganda do governo nacional. É justamente a partir da década de 1950 que a produção nacional

sobre o cangaço encontra seu auge. Se durante a atividade dos cangaceiros a curiosidade a respeito de suas práticas já existia, depois do fim do movimento se intensificam as diversas narrativas a respeito desses sertanejos, destacando-os como selvagens perversos, mas agora também atribuindo-lhes certa heroicidade.

Em 1953, o estúdio paulista *Vera Cruz* lança *O cangaceiro*, com direção de Lima Barreto. O filme narra histórias do bando do capitão Galdino Ferreira (Milton Ribeiro), com foco no sequestro da professora Olívia (Marisa Prado). Teodoro (Alberto Ruschel), homem de confiança do capitão, apaixona-se pela professora, entrando em desavença com o bando e Maria Clódia (Vanja Orico), esposa de Galdino, que é apaixonada por ele. A produtora, que pretendia construir uma indústria cinematográfica brasileira, semelhante à norte-americana, tinha como proposta o lançamento de filmes em série que, entre outras coisas, se distanciassem das chanchadas produzidas pelos estúdios cariocas.

Havia a pretensão de construir um conjunto de produções compatíveis com o desenvolvimento do país, sobretudo de São Paulo naqueles tempos. A obra de Lima Barreto, que teve seus diálogos escritos por Rachel de Queiroz, gerou grande repercussão, foi a produção de maior êxito da Vera Cruz, angariando diversos prêmios naquele ano, incluindo a *Palma de ouro* de melhor filme de aventura em *Cannes*. Historicamente, é o primeiro filme do cinema brasileiro a conquistar reconhecimento internacional, além da significativa bilheteria que gerou (SILVA, 2002).

Tornou-se um clássico do cinema nacional e um modelo seguido por dezenas de filmes realizados sobre o cangaço, mesmo após a falência da Vera Cruz em 1954. Dídimo (2010) assinala que Salvyano Cavalcanti de Paiva, na década de 1960, teria nomeado essas realizações de *Nordestern*, filmes sobre o Nordeste brasileiro com claras influências das produções de *western* norte-americanas. O cowboy e o oeste estadunidense são aqui o sertão nordestino e o cangaceiro. Neles, repete-se, quase sempre, a base narrativa de *O cangaceiro*, com foco nos romances e nas intensas trocas de tiros. Os cangaceiros são figuras violentas e naturalmente perversas, principalmente aqueles que estão no comando dos bandos, como Galdino, semelhante ao que seria Lampião. Mas há também os mais amenos, como Teodoro, que apesar da coragem, não estão no cangaço por prazer, e sim porque a dura vida no sertão não lhes dá outra escolha.

Só entre o 1953 e o final da década de 1960, observamos, cerca de 15 filmes sobre o movimento, com propostas semelhantes a *O cangaceiro*: *A morte comanda o cangaço* (1960), de Carlos Coimbra, *Três cabras de Lampião* (1962), de Aurélio Teixeira, *Nordeste Sangrento* (1963), de Wilson Silva, *Lampião, o Rei do cangaço* (1963), de Carlos Coimbra, *O cabeleira* (1963), de Milton Amaral, *Entre o amor e cangaço* (1965), de Aurélio Teixeira, *Riacho do sangue* (1966), de Fernando de Barros, *Cangaceiros de Lampião* (1967), de Carlos Coimbra, *Maria Bonita, a rainha do cangaço* (1968), de Miguel Borges, *O cangaceiro sanguinário* (1969), de Osvaldo de Oliveira e Sérgio Ricci, *O cangaceiro*

sem Deus (1969), de Osvaldo de Oliveira, *Meu nome é Lampião* (1969), de Mozael Silveira, *Corisco, o diabo loiro* (1969), de Carlos Coimbra, e *Quelê do Pajeú* (1969), de Anselmo Duarte. Esses filmes, embora não tenham alcançado o destaque de público e crítica de *O cangaceiro*, foram muito vistos pelo público nacional.

Obras que apresentam dramas da vida dos cangaceiros, muitas vezes buscando reproduzir a trajetória de personagens emblemáticos do movimento como Lampião, Cabeleira, Corisco, Dadá e Maria Bonita. Há uma ênfase nos feitos dos bandos armados e os cangaceiros dividem-se entre atos de vilania e perversidade, valentia e heroísmo. O Nordeste é uma terra sem lei, onde a entrada para o cangaço é um caminho possível e, por vezes, inevitável. A população da região vive refém das lideranças policiais e de cangaceiros, ambas violentas, sendo obrigada, em muitos casos, a tornar-se um deles.

Apesar da separação entre os que parecem viver por prazer no banditismo e os que se apresentam como “obrigados” a recorrer a este caminho para vingar suas mazelas, ao fim o que ocorre, geralmente, é que todos se tornam iguais na condição de criminosos violentos e, na maior parte dos filmes, terminam de forma trágica. A violência e a pobreza que esses filmes retratam é inerente e natural deste espaço. A morte é um caminho inevitável da união desses dois fatores. Essa naturalização limita a crítica de questões históricas da região e do país como um todo. O Nordeste torna-se, assim, um lugar onde o confronto e a morte são inevitáveis.

Nas décadas posteriores, há uma diminuição gradual nas obras sobre o cangaço, mas importantes realizações são notadas, como *Faustão* (1971), Eduardo Coutinho, *Jesuíno Brilhante, o cangaceiro* (1972), de William Cobbett, *Os cangaceiros do vale da morte* (1978), de Apollo Monteiro, *O cangaceiro do diabo* (1980), de Tião Valadares, e *Luzia Homem* (1988), de Fábio Barreto. Outras realizações deste período vão distanciar o cangaço do drama romântico para abordá-lo a partir de narrativas cômicas, como *O primo do cangaceiro* (1955), de Mário Brasini, *Os três cangaceiros* (1961), de Victor Lima, *O lamparina* (1964), de Glauco Mirko Laurelli, e *Deu a louca no cangaço* (1969), de Nelson Teixeira Mendes. Além de *O cangaceiro trapalhão* (1983), de Daniel Filho, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), de Roberto Farias, e *As cangaceiras eróticas* (1974), de Roberto Mauro. Neles, o recurso do humor ameniza a violência dos cangaceiros como elemento central das histórias.

Falando especificamente dos filmes realizados entre os anos 50 e 60, um período bastante produtivo para o cinema nacional, Gomes (2001) destaca que, até este momento, o cinema brasileiro seguiu os passos da produção estrangeira, em uma tentativa de replicar aqui um formato de cinema vindo de fora que, portanto, não estava em consonância com nossas questões nacionais. Os filmes sobre o cangaço, com influências da narrativa norte-americana, estavam incluídos nesse processo, embora o autor não negue a importância da Vera Cruz e o legado deixado por *O cangaceiro*. No entanto, Gomes aponta que um cinema mais próximo de nossa formação nacional vem com as chanchadas, a

partir de 1940, que, para ele, traziam um fator cultural de fundo brasileiro que, até então, não se observava nas tentativas de reprodução do cinema estadunidense aqui. Além da significativa bilheteria que esses filmes geraram, marcando um amplo consumo do público a produções nacionais.

O Cinema Novo foi a maior contribuição da produção nacional neste período, segundo o autor. Carregando uma diversidade de novidades estéticas e escancarando problemas sociais e econômicos do país, o movimento seguiu uma tendência política da América Latina naquele período. O cangaço foi tema de dois dos primeiros filmes de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964), e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). No contexto cinemanovista, o cangaço é uma manifestação de revolta do homem sertanejo, devido à opressão ocasionada pela dominação econômica dos donos de terras sobre a população de trabalhadores rurais, um problema central na formação do país. Assim, para além de discutir um fato local do Nordeste do Brasil, Glauber inclui o cangaço como umas das tantas fissuras que compõem a história do Brasil. Para Xavier (2001), este cinema, que é uma clara expressão da arte moderna brasileira, buscou

(...) no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. Desde *Deus e o diabo na terra do Sol*, é nítida a incidência de um velho debate sobre as formas de consciência do oprimido. (XAVIER, 2001, p. 19)

Nesses filmes, o cangaço não é explorado como palco para histórias de romance e dramas pessoais, como em muitas das obras citadas anteriormente, mas está contextualizado como parte de problemas mais profundos do Brasil como um todo. São filmes onde a mensagem política e a exploração da chamada estética da fome se sobrepõem aos melodramas, onde o romance, os confrontos e as ações heroicas estão em evidência, como nos filmes do *Nordestern*. Para o Cinema Novo, o cangaço e o Nordeste são expressões das mazelas nacionais, por isso, tornam-se tema e cenário ideais para a realização da estética que se propunha filmar a verdade sem a preocupação de construir uma indústria cinematográfica, mas em produzir um conjunto de filmes que dê ao povo a consciência de sua própria miséria (ROCHA in COHN org., 2011). O cangaço é para este cinema uma reação às estruturas que compõem a miséria do povo. Reação violenta nessas produções é a legítima ação do oprimido as desigualdades sociais. Os filmes de Glauber, ao contrário das produções do *Nordestern* e de *O cangaceiro*, não alcançaram grandes números de bilheteria.

O que observamos nesse rápido retrospecto sobre a história da representação cinematográfica do cangaço é uma variedade de abordagens. O movimento esteve presente em diversos gêneros (dramas, comédias, romances). Sua maior notoriedade esteve em *O cangaceiro*, marco inaugural de um ciclo dos chamados “filmes de cangaço”, que fizeram do *nordestern*, indiscutivelmente, o gênero que

mais retratou o movimento. Nele, o cangaço aparece não como fruto das dificuldades econômicas e dos entraves políticos do Nordeste na antiga república, mas como um elemento natural da região.

O sertão é, nesses filmes, um espaço fechado e decadente, lugar de atuação dos cangaceiros. Não se trata de um recorte dentro da região, mas representa toda ela. Lugar onde a única lei existente é a da morte, praticada pelos cangaceiros, e a decadência econômica é o resultado natural da ausência de “civilização”. Filmes com a abordagem próxima a de Glauber Rocha, que enfatizaram uma perspectiva política do cangaço, são a minoria na história da representação do cangaço. O que se viu, majoritariamente, foram realizações mais voltadas para narrativas de romance e aventura, e menos atentas a contextualização da história da região, assim como pouco se atravessou as linhas de uma ideia de sertão naturalmente decadente para representar o Nordeste.

Não é demais lembrar que o banditismo rural, surgido em várias partes do mundo, fosse em áreas pobres ou férteis²³, teve no Nordeste feições que se formaram segundo a realidade local. O movimento começa a surgir na região no final do século XIX, mas tem seu auge na segunda década do século XX. Mello (2004) destaca a seca de 1877 como um fato que fortalece a consolidação do cangaço no sertão nordestino, visto o abalo que essa tragédia provocou nas estruturas da sociedade local. O cangaceiro é, segundo este autor, fruto da violenta cultura do gado no Nordeste, que não consideramos menos brutal que aquela do massapê e da cana-de açúcar, que Gilberto Freyre descreveu, mas que carrega suas particularidades, sendo uma sociedade,

Abafada pelo isolamento, agredida por todo um conjunto de fatores naturais e sociais hostis, além de invisibilizada crescentemente, sobretudo a partir de fins do século XVIII, por processo de decadência econômica que nega ao homem maiores oportunidades de ascensão pelas vias ditas normais ou legais, fornecendo ao mesmo tempo a este homem uma via atapetada por inegável chancela cultural - que era o cangaço - através da qual ele poderia saciar os humanismos requerimentos de mando, prestígio, patrimônio e notoriedade, exercendo uma "profissão" cheia de aventuras, nada monótona, sedutora mesmo, pelo que nela é oportunidade de protagonizar o épico tão do gosto do sertanejo. (MELLO, 2004, p. 101)

O Nordeste é esse espaço onde há uma cultura de violência pela honra, pelas disputas por terras entre famílias nobres. Uma nobreza associada à ideia de macheza e virilidade masculina. O cangaço desponta na região em um período de transição, onde a estrutura republicana está se formando e o poder político atua de forma regional, devido à organização federativa. Uma república que garantiu a autonomia regional, principalmente após a promulgação da constituição de 1891, mas que,

²³ Mello (2004), relata a ocorrência de ações de batismo em países como México e Síria. E em *Primitivos rebeldes*, publicado em 1959, e *Bandidos*, de 1969, Hobsbawm fala do banditismo social como prática universal, que tem seu início diretamente ligado à ruptura da sociedade familiar e seu desaparecimento associado à consolidação do estado nacional e do capitalismo.

ironicamente, criou condições amplamente favoráveis para o fortalecimento da concentração de poder de chefes políticos locais. O coronelismo, juntamente com outros grupos de poder ligados ao mundo urbano, controlava a população votante por meio da força e de trocas de favores variados. No Nordeste, essa prática se manifestou e encontrou impulso para sua sustentação na calamidade provocada pelos longos períodos de estiagem e consequentes dificuldades financeiras, principalmente nas cidades do interior da região. Fausto (2015) aponta a “nação de coronéis”, com suas forças militares próprias, que surgiram ao redor do Rio São Francisco durante a república oligárquica.

Mello (2004) ressalta como as alianças entre coronéis e cangaceiros poderia ser vantajosa para o fortalecimento do poderio de ambas as partes, embora não houvesse subordinação entre eles. Diferente de cabras, matadores e jagunços, os cangaceiros atuavam de maneira livre, não tinham patrão, por isso, apesar dos coitos e acordos, agiam de forma independente. Cada bando, fosse ele de Sinhô Pereira, Jesuíno Brilhante ou Lampião, atuou em seu tempo, segundo os interesses e motivações de cada grupo, são o que ele chamou de "cangaços dentro do cangaço". Diversas eram as motivações que levavam os indivíduos ao movimento: meio de vida, vingança ou refúgio, assim como eram variadas as origens de seus integrantes, pertencentes a famílias proprietárias de terras da região ou a camadas sociais mais baixas. Não existia também uma unanimidade de aceitação da sociedade nordestina ao movimento, apesar da ampla popularidade que seus líderes alcançaram junto à população local.

Em seus anos finais, a mudança nas bases da antiga república para o novo período que o governo Vargas traria para o Brasil na década de 1930 atinge fortemente o movimento, visto que há uma alteração nos quadros oligárquicos tradicionais e o fortalecimento do poder militar, dos técnicos, dos diplomados, dos jovens políticos e, posteriormente, dos industriais. Com isso, cangaço e outras práticas da antiga república tornam-se incoerentes com o novo momento, que embora não tenha feito desaparecer as oligarquias e as relações clientelistas, fortaleceu as ideias de progresso e industrialização nos diversos campos, valorizando a ação das camadas urbanas e atuando de maneira centralizada.

Dadas essas questões históricas e considerando a abordagem que se viu majoritariamente sobre o cangaço no cinema até os anos finais da década de 1980, quando olhamos para a produção mais recente (1995-2018), optamos por enfatizar filmes que retratam o movimento de maneira menos naturalista e mais contextualizada com as complexidades políticas e econômicas do país. Obras que tencionaram transpor algumas das fronteiras de uma noção de sertão genuinamente decadente e de população de violência inata ao tematizar o cangaço.

Retomando o cangaço no cinema nacional

A efervescência de produções que tematizaram o cangaço aconteceu entre as décadas de 50 e 60, nos anos posteriores a quantidade de realizações sobre o movimento diminui gradativamente, embora já tenhamos citado importantes obras produzidas entre as décadas de 70 e 80. Com a derrocada do cinema nacional e a produção de filmes chegando a quase zero, nos primeiros anos da década de 90, encerra-se um ciclo de obras sobre o movimento. No entanto, com a Retomada das produções, principalmente a partir de 1995, novamente o Nordeste desponta como cenário para filmes no país e o cangaço é, mais uma vez, um dos elementos mais mencionados sobre a região no cinema.

Assim, entre 1995 e 2018, encontramos os seguintes filmes onde o cangaço aparece, seja como tema principal ou como parte secundária da narrativa: *Corisco & Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry, *Baile perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *O cangaceiro* (1997), de Aníbal Massaini Neto, *O auto da compadecida* (2000), de Guel Arraes, *Canta Maria*, (2006), de Francisco Ramalho Jr., *Aos ventos que virão* (2014), de Hermano Penna, *A luneta do tempo* (2014), de Alceu Valença, *O matador* (2017), de Marcelo Galvão e *Entre imãs* (2017), de Breno Silveira.

Uma outra obra deste período carrega elementos que poderiam ser associados ao cangaço, no entanto, com uma leitura “moderna” do movimento. Trata-se de *Reza a lenda* (2016), um filme de Homero Olivetto que fala de um grupo de jovens órfãos do sertão nordestino, reunidos pelo religioso Pai Nosso (Nanego Lira) ainda crianças. Agora adultos, liderados por Ara (Cauã Reymond), eles percorrem o sertão com suas motocicletas, trajados de jeans, jaqueta de couro e fortemente armados, se autointitulando justiceiros do lugar. Eles acreditam na antiga crença em uma santa de ouro, que se fosse devolvida a seu altar de origem faria chover no sertão.

Para resgatar a imagem eles entram em conflito com Tenório (Humberto Martins), coronel violento que construiu um altar no meio da caatinga e cobra dinheiro aos fiéis em troca de visitas à santa milagrosa. A menção ao cangaço não acontece diretamente, mas a presença de um bando armado e o argumento da justiça feita “com as próprias mãos” em um sertão que não conta com o amparo do poder público e vive sob o mando violento de coronéis, constrói a narrativa. A moto, o jeans, as armas mais modernas, são marcas do tempo atual, embora os problemas sociais e climáticos continuem os mesmos. Apesar disso, não podemos dizer que se trata exatamente de um filme sobre o cangaço.

Há duas outras particularidades na produção deste período, a primeira está na adaptação de *O cangaceiro*. Nesta versão, o trailer do filme o apresenta como “uma superprodução empolgante, espetacular, inspirada no filme brasileiro de maior sucesso em todos os tempos”. O longa vem com algumas mudanças em relação a primeira versão, apesar de, no geral, o seu roteiro ter mantido o seguimento da história escrita por Lima Barreto. Nota-se, principalmente, a presença de novos personagens centrais, como o narrador, o menino Tico (Tom Cajueiro), mais velho interpretado por Jofre Soares. Ele liga o passado da narrativa ao presente: acompanha os cangaceiros até a morte, e agora

velho, é ele que inicia o filme, saudoso, contando sua história no cangaço junto ao bando de Galdino Ferreira. A apresentação do filme destaca elementos da cultura nordestina, como as danças populares, além de novas versões da trilha sonora original.

A legenda descreve o Nordeste como lugar “*da música contagiante, alegre folclore, festas, tradições e misticismos*”, elementos fortemente explorados na produção. Apresenta-se, porém, a realidade da região como contrastante a esses aspectos, fazendo referência ao cenário de violência associado ao cangaço, que é o foco central da obra. A região é lembrada como lugar de um passado sombrio onde, segundo o narrador, “*a vida se confundia com a morte e sobreviver era apenas uma questão de tempo*”. Um ambiente isolado do Brasil, onde a violência, a morte, e as disputas eram naturais e constantes. Nesta ocasião, o filme está repleto de personalidades da TV no elenco, fato comum em obras da Retomada produzidas pela *Globo Filmes*, fundada em 1998.

O matador é outra particularidade na produção destes anos. Trata-se de uma realização para exibição em plataforma *streaming*, uma tendência do mercado cinematográfico atualmente. O filme é a primeira realização nacional feita exclusivamente para a empresa *Netflix*, e foi vendido como “o primeiro faroeste brasileiro”. O tema escolhido foi o cangaço, mais precisamente Cabeleira, um dos mais conhecidos personagens do movimento. Mais uma vez o sertão e o cangaceiro parecem ser cenário e figuras ideais para uma narrativa semelhante aos clássicos filmes de cowboy estadunidenses, assim como foi no cinema brasileiro em 50 e 60.

É uma grande produção, segue um alto padrão de realizações internacionais, em 2017 venceu no Festival de Gramado os prêmios de melhor fotografia e melhor trilha sonora. Diogo Morgado, que vive o protagonista Cabeleira, é português, fato que não interfere em sua interpretação, visto que o personagem pouco fala, e quando o faz, balbucia palavras pouco compreensíveis, não pelo sotaque do ator, mas porque no filme o cangaceiro é interpretado em tom selvagem, tão primitivo que mesmo o ato de falar lhe parece dificultoso.

Ele mata compulsivamente, suas roupas estão mais próximas às de John Wayne em um de seus filmes do que a qualquer representação de um cangaceiro. O sertão, que o filme traz com uma luz deslumbrante, é ainda mais seco e desabitado, tal qual um deserto norte-americano. Há uma clara apropriação do cenário e história do Nordeste para o desenvolvimento de uma narrativa comum ao cinema internacional, que cria identificação com o público brasileiro ao tempo que agrada o espectador de outros países.

Dadas essas considerações, nos ateremos especificamente aos filmes da Retomada e do que se segue a ela, que consideramos contextualizar o cangaço com a história do Nordeste e do país, distanciando-se de representações já comentadas e trazendo novos elementos para a abordagem do tema. Essas obras atravessaram as linhas do sertão para representar a região, apresentam certa

suavização na figura do cangaceiro, quase sempre retratado como naturalmente violento, e um destaque para a ação das mulheres também é observado nas narrativas.

Revisitando o cangaço e a história da região

Falando especificamente sobre a incorporação de novas perspectivas históricas na contextualização do movimento, *Baile perfumado*, *Aos ventos que virão* e *A luneta do tempo* são filmes destacáveis. *Baile Perfumado* é um dos primeiros filmes da Retomada feitos no Nordeste e por diretores nordestinos, seguindo uma tradição de pioneirismo de Pernambuco como importante expoente do cinema da região para o país. Já falamos como o início da realização de longas-metragens na região se deu a partir de Recife, entre 1923 e 1931, com um ciclo de produções empreendidas por jovens da capital por meio da produtora *Aurora Filmes*. Pernambuco viveu ainda o ciclo *Super-8* na década de 1970, além de uma importante retomada na produção a partir de 1980 com a ação do grupo *Vanretrô*, que reunia estudantes da Universidade Federal de Pernambuco, entre eles, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, diretores de *Baile Perfumado*.

Com o abalo sofrido pelo cinema nacional no final da década de 1980, a produção pernambucana também é estagnada, mas a Retomada é especialmente frutífera para o cinema do estado, e consequentemente do Nordeste. *Baile Perfumado* é o filme que marca esse retorno do cinema pernambucano. Com uma abordagem particular do cangaço e o cuidado estético, ele se torna um importante impulso para a produção nordestina que, com o passar dos anos, revelaria uma geração de diretores como Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Kleber Mendonça Filho, Renata Pinheiro, Karim Aïnouz, entre outros.

O filme conta a história da trajetória do libanês Benjamin Abrahão Botto pelo Nordeste para filmar Lampião e seu bando. Desde o processo de negociação com a *Aba-Film*, o encontro do libanês com o líder cangaceiro, através da intermediação de Padre Cícero, até o momento em que Abraão, finalmente, consegue realizar as filmagens que deram origem ao filme produzido em 1936, censurado pelo governo Vargas e recuperado anos mais tarde. O filme intercala as cenas do longa ficcional de 1997 com as imagens capturadas pelo libanês em 1936, misturando ficção e representação do real.

O retrato do cangaço, proposto por Ferreira e Caldas, não se resume à apreensão dos confrontos entre cangaceiros e volante, embora o filme esteja ambientado no período final do movimento, quando Lampião era duramente caçado pelo governo federal. As cenas de perseguição e troca de tiros são poucas e acontecem não sob o sertão seco, mas em meio a matas de verde pujante. Entre um deslocamento e outro dos personagens, uma vasta extensão de litoral ganha as telas, imagens que diferem muito das que comumente se vêem sobre o Nordeste, principalmente quando se retrata o cangaço, onde falar do movimento parece ser necessariamente sinônimo de seca e atraso.

O sertão de *Baile perfumado* tem verde e rios e não está isolado dos demais espaços da região. O filme mostra Lampião e integrantes de seu bando transitando por cidades do interior do Nordeste, além da ligação entre a capital Recife e as regiões mais afastadas. A Recife da década de 1930 está impregnada de símbolos de modernidade e tecnologia da época. A imprensa, os automóveis, o telefone, a luz elétrica, o rádio, a fotografia, o cinema, estão presentes. Lampião e Maria Bonita desfrutam e apreciam essa modernidade. Estão em contato com a capital, trajados de terno e vestido vão ao cinema ver *A filha do advogado*, filme dirigido por Jota Soares em 1927, a produção de maior sucesso do Ciclo do Recife. Vaidosos, Lampião e Maria apreciam boas roupas, perfumes e uísques caros. Lampião gosta de música, lê a bíblia para seu bando, e se orgulha em ver-se nas páginas dos jornais, além de se encantar com ideia de um filme a seu respeito, que além de fazer o “capitão” conhecido, poderia lhe render muito dinheiro.

Em *Baile perfumado* o sertão e o litoral estão integrados como símbolos da burguesia, e a vaidade de Lampião está fortemente ligada ao acesso a estes elementos burgueses. Xavier (2005) assinala como este elemento o difere de outros filmes sobre o movimento, inclusive as produções de Glauber Rocha na década de 1960, onde o cangaço era uma forma de resistência do homem do sertão às injustiças sociais,

Não há mais sertão como cosmos fechado, lugar de isolamento. Tudo circula, se insere em circuitos de troca. Sertão e litoral revelam suas conexões sinalizadas por produtos variados, do perfume à garrafa de whisky no acampamento cangaceiro, de Lampião e Maria Bonita na sala escura do cinema da cidade ao cineasta que filma os cangaceiros em pleno sertão. (XAVIER, 2006, p. 57)

Ainda segundo o autor:

O filme desenha um Lampião seduzido pelo que pode lhe trazer de imediato o dinheiro extorquido ou roubado, fruto de operações realizadas em conluio com alguns fazendeiros, dentro do sistema de oposições e alianças locais que marcavam o jogo de poder na região. (Idem, p. 58).

O cangaço não é expressamente um símbolo das lutas sociais e necessidades do povo, como fora nos filmes de Glauber, no entanto, todo o filme, discursiva e esteticamente, transpõe as barreiras do sertão decadente, como uma realização do desejo de mar e saciedade da fome mencionados pelos filmes do Cinema Novo. Alivia-se a crueza da vida sertaneja, aproximando o cangaceiro da modernidade e escancarando as vantagens de suas alianças com coronéis, trazendo assim, uma nova e possível interpretação do movimento em seus anos finais.

Não se ausentam das imagens o sangue e a violência, porém estes, ao contrário da maior parte dos filmes de cangaço vistos até aqui, não são protagonistas, assim como o Nordeste não se apresenta reduzido à seca e à miséria. O cangaço não é, portanto, o movimento de homens naturalmente cruéis,

isolados no sertão. Eles também estabelecem seus próprios interesses, negociam com coronéis e usufruem de riquezas. Estão próximos do espaço da urbanidade e mantêm ligações de troca com ele.

O filme traz também uma trilha sonora inovadora, as batidas do *Manguebeat*, movimento cultural do Recife, surgido na década de 1990, que mistura o maracatu regional a outros ritmos como rock e eletrônico, trazendo letras de contestação a desigualdades sociais. Uma música de raízes urbanas, que elabora críticas a respeito da atualidade em que se construiu, no entanto, além das citações a ritmos tradicionais, está ligada aos rios, aos mangues, o coração do Recife. Desta forma, o movimento produz novos olhares sobre passado e sobre a cidade:

Esse uso iconoclasta do passado não era feito de maneira inocente. A partir das metáforas do Manguebeat, seus artistas tentavam substituir a representação o Sertão (a identificação da terra seca e rachada, presa no passado) pela lama viscosa e rica em matéria apodrecida do mangue (dinâmica em seu ciclo vital de decomposição e geração de nutrientes, em renovação e transformação constante). (RAMALHO, 2015, p. 11)

O movimento se propunha a produzir reflexões sobre o ser em Recife, tratando também de elementos do passado, mas sem estar preso a tradições estabelecidas. Há no Manguebeat um caráter periférico, na medida que produz contestações a poderes estabelecidos, seja no sentido das letras de denúncias sociais ou no confronto a padrões de identidades regionais, instituídos por intelectuais como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna (RAMALHO, 2015). A presença de canções do movimento na trilha sonora de *Baile Perfumado* é, portanto, significativa.

As músicas na voz de Chico Science embalam as tomadas aéreas e as imagens de Lampião, unindo a novidade que as imagens do filme propõem sobre o cangaço, um símbolo de resistência nordestina, a um ritmo tão contestador e inovador quanto a obra. A presença de um movimento musical regional e amplamente atual para a época em um filme histórico dão a *Baile perfumado* uma atualidade potente. Não só pela música, mas principalmente pela novidade de estética e de discurso que o filme adota ao retratar o cangaço e o Nordeste.

Baile perfumado e Manguebeat são, assim, produtos culturais de um mesmo período, que caminham por rotas semelhantes, visto que promovem o enfrentamento a discursos tradicionais estabelecidos, produzindo outros olhares sobre o Nordeste e as dizibilidades instituídas historicamente sobre a região.

Baile perfumado é um importante destaque dentro desta filmografia sobre o cangaço, justamente pelos diversos confrontos que ele estabelece com discursos e imagens produzidos anteriormente sobre o movimento e a região. Em uma gama de filmes que se debruçaram sobre o cangaço, poucos são os que efetivamente se reportam a ele enfatizando a significação de sua existência para o Nordeste e o sertão, espaços em muito negligenciados pelo poder público, que terminam por gestar, em seu interior, reações a suas faltas, o cangaço é uma delas. Assim, o filme de Ferreira e Caldas produz, ainda nos

primeiros anos da Retomada, período onde se viu um amplo esvaziamento de discussões políticas nas obras sobre o Nordeste, uma potente representação imagética sobre antigos debates históricos a respeito da região. Apresentando uma ampla rememoração crítica sobre o passado tradicional, o filme se coloca como obra fundamental na história do cinema nordestino, suscitando novos debates, abrindo caminhos para uma importante geração de diretores de dentro da região que também se voltariam para história a partir de outros olhares e experiências estéticas.

Aos ventos que virão não se propõe a inovações estéticas, mas apresenta a complexidade da vida após o cangaço no sertão. A obra narra a história de José Olímpio (Rui Ricardo Dias), um cangaceiro sobrevivente do ataque que gerou a morte de Lampião e Maria Bonita na Grota de Angicos, Poço Redondo-Sergipe em 1938. O roteiro é uma adaptação livre de Hermano Penna à história do cangaceiro Zé Julião, que o diretor conheceu através de relatos do historiador Alcino Alves, ainda em 1976, quando filmou, também em Poço Redondo, imagens do documentário *Mulheres no cangaço*. Nas cenas iniciais, com fotografia em preto e branco, um deputado discursa na pequena praça no centro da cidade. A câmera caminha em close pelo rosto de sertanejos e pelo sangue de um boi que está sendo esquartejado e dividido entre os espectadores, enquanto o político fala.

Uma montagem que está presente apenas nos momentos introdutórios do filme e traz elementos semelhantes a propostas estéticas de Nelson Pereira dos Santos, em *Vidas secas* (1963), e Glauber Rocha, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). O deputado comemora o fim do cangaço, da ignorância e do fanatismo que acabariam junto com ele. O banditismo seria o causador do atraso do sertão, mas seu fim inauguraria um outro momento: *Vamos mostrar para o Brasil que andamos pelos mesmos passos do resto do mundo e caminhos para o progresso*, diz ele em uma exaltação aos valores republicanos, que finalmente poderiam ser postos em prática.

Zé Olímpio é filho de um conhecido dono de terras em Poço Redondo e tornou-se um dos principais procurados da polícia local após a morte de Lampião. Para não ter o mesmo fim de seus amigos do bando, ele foge com sua esposa Lúcia (Emanuelle Araújo) para São Paulo. Lá ele trabalha como pedreiro, junto com diversos outros nordestinos, que são corriqueiramente chamados de mortos de fome e analfabetos pelos patrões, o que causa brigas e demissões constantes. Olímpio é alfabetizado, no filme isso é uma raridade entre os operários, por isso é chamado para outra função. Em uma aula com alguns outros homens ele ouve atentamente que são as atitudes violentas dos nordestinos que atrasam a obra. Que São Paulo é a terra da civilização e das leis, e todos deveriam se adequar a isso se quisessem progredir financeiramente. Como um exemplo do que não deveria ser feito, o palestrante cita Lampião e os cangaceiros, eles seriam o símbolo da ausência de civilidade e da irracionalidade, tudo o que não poderia subsistir com a vida moderna.

Depois de viver anos em São Paulo, Olímpio volta a Poço Redondo para tomar posse da herança de seu pai. Sendo um personagem conhecido na cidade e a fim de evitar que o filho de um coronel seja eleito, perpetuando o poder de seu pai, ele decide candidatar-se a prefeito. Em sua campanha ressalta que, apesar de ser mais um dos muitos jovens de sua geração que se “enfeitiçaram” pelo cangaço, ele aprendeu sobre a razão e o progresso em São Paulo e, por isso, estaria pronto para administrar o local. Zé Olímpio é, no entanto, surpreendido com uma irregularidade no processo eleitoral quando alguns dias antes da eleição o candidato concorrente some com os títulos de boa parte de seus eleitores. Percebendo que tudo se tratava de um arranjo entre o coronel e um juiz do estado, ele se dá conta de que poucas coisas mudaram. Saudoso do cangaço e da justiça da arma, que não permitiria tal situação, ele une homens armados e queima as urnas eleitorais, tornando-se, mais uma vez, um fugitivo.

Preso, Olímpio volta a sonhar com uma república justa e civilizada quando ouve no rádio as notícias sobre Brasília. Ao escutar de sua esposa que sua prisão não diminuiu a violência contra o povo sertanejo, e vendo imagens da nova capital, ele afirma não querer mais vingança, e o desejo de que a história do cangaço termine com ele. Em Brasília, ele denunciaria as injustiças do sertão, alcançando a paz sem derramamento de sangue. Ironicamente ele morre esfaqueado na cela, com seu sangue escorrendo sobre as imagens da futura capital federal.

A permanência da violência e das irregularidades políticas, mesmo após o fim do cangaço, tanto justificam a presença do movimento na região, não o considerando um fenômeno natural dela, como, de certa forma, apresentam como inevitável a sua existência, tendo em vista a desigual administração política e econômica no sertão. Olímpio foge às representações tradicionais de cangaceiro brutal e segue um outro tipo de construção imagética, a de sertanejo que luta e acredita na possibilidade de um sertão justo, de brasileiro que confia nos valores de uma república igualitária. Nesse sentido, os anseios do ex-cangaceiro se confundem com os da nação nos anos do governo JK. Sua frustração, portanto, não está reclusa ao Nordeste, mas se estende a toda a nação, com o esfacelamento da utopia democrática que ocorreria posteriormente.

De maneira diferente, *A luneta do tempo* também fala dessa continuidade da desigualdade na região. Também ambientado nos anos finais do cangaço, o filme fala do confronto entre o cangaceiro Severo Brilhante e o Tenente Antero. O filme tem seu texto todo marcado em versos e rimas, como nos cordéis, e a atuação dos atores se aproxima de interpretações teatrais. A presença do circo e sua trilha sonora, toda cantada por Alceu Valença, são outros elementos que dão ao filme aspectos lúdicos. Nos textos rimados e nas encenações, por vezes surgem discursos de contestação política: *O poder é irmão da polícia, que é prima carnal do estado e de uma cega, chamada justiça. Quando aparece um cruzado como ele no meu fuzil, com um punhal ensanguentado para endireitar o Brasil, Getúlio treme no trono. Agamenon no palácio prepara sete volante, pensando que vai ser fácil acabar com um descontente que*

é fruto do abandono. Não vou te sangrar, desgraçado, pra tu contar ao interventor que no sertão fui empossado pelo povo e não pelo ditador Getúlio Vargas. Diz Lampião (Irandhir Santos), depois de matar diversos soldados da volante, deixando vivo apenas o Tenente Antero, amarrado de cabeça para baixo.

Passados anos da morte do cangaceiro Severo (Evair Rodrigues) e do Tenente Antero (Servílio de Holanda), assim como de Lampião e seu bando, o sertão permanece o mesmo. Os filhos do cangaceiro e do soldado da volante carregam os mesmos nomes de seus pais: Severo (Ary de Arimatéia) é sanfoneiro, continua vivendo no circo onde foi criado após a morte de seu pai e saída de sua mãe do cangaço. Ele veste roupas semelhantes às dos cangaceiros, mas não gosta de ser comparado com eles. Suas vestimentas homenageiam Luiz Gonzaga, a quem ele sonha conhecer. Já Antero (Charles Teony) não tem ocupação específica, vive bêbado pela cidade repetindo a importância da bravura de sua descendência, até que o veículo que levava o delegado e os soldados da pequena cidade tomba na estrada sem deixar sobreviventes. Ele então se autointitula delegado, por ser filho do falecido tenente local.

O desfecho do filme se divide entre a perseguição de Antero a Severo, com o ápice em uma dramatização no circo conduzida por Velho Quiabo (Alceu Valença), que recria a famosa cena do enfrentamento entre Severo Brilhante e Antero Tenente, agora com seus filhos e um final igualmente trágico. E, em outra dimensão, na imaginação de um cordelista, Lampião está com Maria Bonita (Hermila Guedes), olhando por uma luneta a situação do sertão, acreditando poder mudá-lo, sem compreender que já está morto. O filme utiliza o lúdico do cordel, do circo, da música e do teatro para transpor temporalidades e com licenças poéticas falar do passado e da continuidade dele no sertão, por meio das injustiças sociais e dos conflitos, que não desapareceram com o cangaço.

Baile perfumado, Aos ventos que virão e A luneta do tempo apresentam abordagens que contemplam outras perspectivas de análise do cangaço e do sertão, inserindo elementos que vão além da violência infundada e da pobreza naturalizada, que acompanham as representações da região. Ao mesmo tempo, possibilitam reflexões sobre esse sertão que não se encerra em si mesmo, mas está conectado com outros espaços da região e de fora dela. Esses aspectos de continuidade da narrativa histórica para períodos posteriores ao cangaço e às novidades estéticas que eles apresentam, denotam um olhar mais atual sobre o movimento.

Corisco e Dadá, Canta Maria e Entre irmãos apresentam um aspecto a ser destacado nessa revisita ao cangaço, pois retratam os cangaceiros de maneira mais humanizada e menos bestial, ao tempo que dão destaque às mulheres atuando no movimento.

Corisco e Dadá foi a primeira produção da Retomada a retratar o cangaço. Destinado a contar a trajetória dos cangaceiros que dão nome à obra, o filme tem início com imagens do documentário *Lampião, o rei do cangaço*, de Benjamin Abrahão. Neste filme, além do sertão, o litoral é um importante

personagem. É nele que a história se inicia, contada por uma mulher, que narra o drama dos personagens.

O tom lúdico e nostálgico da narração traz a ideia de rememoração de um fato passado. O cangaço é algo que imperou, mas passou, percebe-se o tom de melancolia e tristeza em relação ao tempo em que se viveu o movimento: *O sertão é o mar. O tempo é eterno... onde o povo peleja contra seu próprio destino e quase sempre perde*. A narrativa caminha para um protagonismo feminino, tanto pela presença da narradora mulher, vivida por Regina Dourado, como pelo enfoque em Dadá e não nos feitos de Corisco. É a postura de enfrentamento da cangaceira e sua sobrevivência aos conflitos com a volante que a obra destaca. A narradora, acompanhada de um grupo de mulheres, às margens de uma praia no presente, é como uma descendente da Dadá, uma sobrevivente das lutas do sertão.

Canta Maria é outro filme que destaca a atuação feminina, embora o cangaço não seja ponto central nesta realização. A protagonista fica órfã devido a confrontos entre cangaceiros, policiais e coronéis da região e entra para o bando de Lampião depois de ser deixada pelo marido. Abandonando os vestidos e o longo cabelo, ela toma feições mais embrutecidas quando ingressa no bando. Em uma licença poética da obra, chega a enfrentar Lampião, traindo o bando para salvar um antigo amor.

Em *Entre irmãs*, Luzia (Nanda Costa) é sequestrada pelo bando de Carcará (Júlio Machado). No filme, apesar da dor e da separação entre as irmãs que esse sequestro causa, Luzia e Carcará iniciam um romance e têm um filho. O cangaceiro se mostra cuidadoso com ela, apesar do sequestro. Ele está distante da imagem de selvageria que se atribuiu ao cangaceiro no cinema, embora a presença de Orelha (Fábio Lago) e suas atitudes de brutalidade mantenham a representação do homem bestial do Nordeste. Luzia não é apenas esposa de Carcará, mas passa a comandar o bando, mesmo com a limitação de ter poucos homens lutando e a deficiência que carrega no braço desde a infância. Esses filmes vão destacar a mulher no cangaço, atribuindo a ela papel de mando nos bandos armados e não apenas como companheiras dos integrantes.

Além disso, uma suavização da figura do cangaceiro homem é notada. A brutalidade desmedida dá lugar a tipos mais amenos, menos violentos, dotados de certo romantismo e vaidade. É assim no já citado *Entre irmãs*, com Luzia e Carcará. *Baile perfumado* é o pioneiro deste período em trazer às telas um Lampião menos rude e bastante vaidoso. O filme não deixa de mostrar atos de violência do cangaceiro, como na cena que ele esfaqueia três homens na porta de uma igreja, repetindo palavras de mando enquanto seu rosto é inundado pelo sangue deles, mas essas cenas não são as mais frequentes na obra. A ênfase está na vaidade do cangaceiro, seu gosto por perfumes caros, cinema, música e leitura da bíblia.

Em *A luneta do tempo*, a narrativa em verso e prosa já garantem certa poesia e teatralidade às atuações. Embora a Maria Bonita de Hermila Guedes seja pouco explorada, com raros momentos de

destaque, a Lampião é atribuída uma sensibilidade pouco vista quando se fala do personagem. Ele, além de romântico, se mostra um apreciador da natureza, das flores, dos passarinhos e presenteia Maria com ramos e poesias em muitos momentos.

Portanto, estabelecendo linhas comparativas entre a imagem que se construiu sobre o cangaço no cinema, das primeiras produções sobre o movimento, ainda na década de 1920, até os anos finais da década de 1980, e as realizações que ocorrem durante a Retomada e no que se segue a ela, notamos ainda uma confluência de características de representação. No entanto, são muitos os paralelos a essa construção incorporados na produção mais recente. Uma imagem mais atenta a variedade de interpretações históricas sobre o movimento e menos formatada sobre o sertão e seus habitantes é observada.

Mudanças notáveis, que apontam para uma revisitação do tema mais explorado cinematograficamente sobre o Nordeste do Brasil, cujas abordagens de teor naturalista muito contribuíram para a invenção de uma imagem decadente e estereotipada da região. As novidades estéticas e discursivas que estas realizações do presente expressam, apontam inquietações que denotam novos olhares cinematográficos e históricos sobre a região. Contrariando, em muitos aspectos, representações sobre o movimento que pouco o contextualizam quanto a suas razões históricas e o caráter de resistência que ele possui para o Nordeste, sobretudo o sertão, esses filmes apresentam possibilidades para pensar a contrapelo a história da região e o que se naturalizou sobre ela.

4.3 O sertão contemporâneo e as histórias não contadas

Já apontamos no segundo capítulo deste trabalho que, considerando a filmografia vista dos primeiros anos de atividade do cinema nacional até a retomada, o sertão é o espaço mais utilizado para retratar o Nordeste do Brasil. Aqui entendemos o sertão para além do recorte geográfico que define um espaço de clima semi-árido, onde pouco chove. Falamos das diversas cidades e vilarejos (fictícios ou reais) do interior do Nordeste, tão explorados pelo cinema como espaços particulares do território brasileiro, destacados por sua forma de vida tradicional e altos índices de pobreza.

Em um rápido olhar para a filmografia nacional entre as décadas de 1910 e 1940, vemos o sertão em documentários do governo federal sobre construções voltadas para amenizar as consequências das secas. Nos anos seguintes (1950-1960), filmes sobre o cangaço destacam o sertão nordestino, assim como filmes da primeira fase do Cinema Novo também se voltam para este espaço. Entre as décadas de 1970 e 1980, uma quantidade significativa de filmes sobre migrantes evidenciam o problema da seca e o deslocamento de milhares de nordestinos para São Paulo e Rio de Janeiro em busca de trabalho.

Quando observamos o recorte temporal estabelecido para esta análise (1995-2018), também nos deparamos com uma quantidade significativa de obras ambientadas no sertão: *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, *Antônio Conselheiro - O Taumaturgo dos sertões* (2012), de Walter Lima, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, *Cinema Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, *As três Marias* (2002), de Aluizio Abranches, *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, *O auto da compadecida* (2000), de Guel Arraes, *O Quinze* (2004), de Jurandir Oliveira, *Os pobres diabos* (2017), de Rosenberg Cariry e *Orquestra dos Meninos* (2008), de Paulo Thiago.

Observamos que uma maioria significativa desses filmes são ambientados em períodos anteriores ao presente, retratando fatos históricos do passado da região. Nestes filmes prevalece o retrato do sertão tradicional, o sertão descrito por intelectuais como Euclides da Cunha (1984) e Gilberto Freyre (1961). Um espaço que conserva estruturas sociais patriarcais, na medida que a figura do homem é central para a organização familiar e política. Além disso, está tomado pela seca, pela fome e pelo fanatismo religioso. Trata-se, então, de aspectos recorrentes na representação da região: a família, a terra, o cangaceiro, o migrante, a seca, a fome. Por isso, na análise que propomos aqui, buscaremos destacar obras que apresentem possibilidades de confrontar essas representações.

Dois aspectos que se repetem nos filmes mencionados acima foram centrais para a escolha das obras a serem analisadas. O primeiro é que o sertão visto neles é, em sua maioria, um território isolado do restante do país. Ali as tradições culturais e religiosas permanecem conservadas e o desenvolvimento social não chega, dando assim a noção de uma espacialidade cristalizada no tempo. A urbanidade e o desenvolvimento econômico não atingem esse espaço. A seca e a fome são, portanto, suas características centrais. O outro aspecto é que se trata de um espaço majoritariamente masculino, onde as ações de homens, sejam eles cangaceiros, sertanejos ou migrantes, é que ditam o rumo dos acontecimentos. O conservadorismo presente ali engessa mulheres e crianças sob o mando masculino, que determina seus destinos.

Por isso, quando nos voltamos para essa filmografia recente, decidimos destacar as realizações que nos possibilitam contestar essa imagem do sertão atrasado e dominado pela influência masculina. Assim, privilegiamos os filmes: *O grão* (2010) e *Mãe e filha* (2012), ambos de Petrus Cariry, *A história da eternidade* (2015), de Camilo Cavalcante, *Boi neon* (2016), de Gabriel Mascaro, *Por trás do céu* (2017), de Caio Sóh, *Entre irmãos* (2017), de Breno Silveira e *A cidade do futuro* (2018), de Cláudio Marques e Marília Hughes Guerreiro.

Trata-se de filmes dos anos da Pós-retomada, ambientados no tempo presente, que mostram um sertão mais conectado com os avanços econômicos do país, além de destacarem uma diversidade de orientações sexuais e o protagonismo feminino. Os problemas econômicos e o conservadorismo ainda estão presentes, no entanto, são mesclados e confrontados com valores da sociedade

contemporânea, evidenciando questões da atualidade acontecendo em um espaço naturalizado como território canônico de tradições do passado.

O sertão do atraso e a promessa de desenvolvimento

“O sertanejo é antes de tudo um forte”, é a conhecida constatação de Euclides da Cunha no clássico *Os sertões* de 1902, quando se detém a caracterizar o homem do sertão. O autor define o sertanejo como uma sub-raça do Brasil, produto da miscigenação das três etnias que formaram o país. É, porém, uma sub-raça mais forte, a dura natureza o fez assim. Suas tradições são enraizadas e ele conserva uma unidade de pensamento mais tradicional devido seu isolamento social. Um homem que além de tradicional é limitado intelectualmente e dotado de um fanatismo religioso evidente. Essa descrição do sertanejo enquanto indivíduo ligado a tradições, isolado em seu território afastado do litoral, imerso pela seca, fincada por Euclides da Cunha, vai desenhar uma primeira imagem do Nordeste para o resto do país.

Vimos, a partir dos estudos de Albuquerque (2011), que o sertão, mais do que um recorte geográfico, foi constituído a partir de textos e imagens como um espaço lúdico e folclórico da nação. Um reduto cultural, cujas características naturais, como a seca, foram utilizadas para definir todo o Nordeste. Este fato, segundo o autor, é consequência de uma série de discursos produzidos a respeito da seca, fenômeno que instituiu o Nordeste como um recorte espacial específico no país. A partir do início da década de 1920, o sertão nordestino é inventado junto com a região, por meio de um processo de folclorização que o divulgou como espaço em que o urbanismo não chegou, onde se encontrava a cultura essencialmente brasileira, justamente por não ter vivenciado o movimento de modernização pelo qual passava o país.

O sertão é assim como um recinto de brasilidade, espaço engessado, que as vicissitudes do tempo não alcançaram. Essa ideia do Nordeste tradicional e do sertão como principal ambiente conservador dessa tradição é sustentada por uma elite agrária nordestina, que se recusa a perder seu lugar social na nova ordem vigente no país, agora voltada para os estados do chamado Sul e a promessa de desenvolvimento urbano-industrial. A defesa de nomes como Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego é pela tradição, pela preservação de valores da sociedade agrícola e consequentemente escravista, que habitava na região.

Além disso, o poder público passa a preferir os estados do Norte, que recebem investimento financeiro muito inferior aos do Sul, onde se cultivava o principal produto exportador do país no momento, o café. Constitui-se, assim, uma região fincada na invenção de um espaço tradicional da nação, mas também fortemente prejudicada pela organização econômica do país. Dessa forma, tradição e pobreza são elementos centrais na imagem que se estabelece do Nordeste nesses tempos. Aqui destacamos

filmes em que o sertão, comumente visto como antimoderno, aparece tomado por elementos da contemporaneidade, carregando todas as suas contradições sociais.

A presença da motocicleta talvez seja a mais notória nesse sentido. Ela está presente em todos os filmes aqui analisados, com exceção de *Entre irmãos*, que se passa em 1930. Onde antes se utilizaria o carro de boi ou animais como meio de transporte, a moto, os automóveis, os caminhões, indicam naquele espaço, tão distinto das regiões mais urbanizadas do país, a presença de símbolos de modernidade. Em alguns filmes elas aparecem já nos minutos iniciais, como em *O grão e Mãe e filha*. A estrada e o movimento dos veículos são protagonistas das primeiras cenas dos longas, aparentemente uma marca do diretor. A câmera percorre a estrada como se estivesse conduzindo o espectador a adentrar o ambiente onde o filme irá acontecer. O mesmo acontece nas cenas iniciais de *A cidade do futuro*, que mostram os protagonistas andando em alta velocidade em uma motocicleta.

Assim também ocorre com os meios de comunicação e entretenimento. Televisão, rádio, celulares, computadores, videogames, revistas, também aparecem com frequência nessas realizações. A televisão é o meio de entretenimento da família protagonista de *O grão*. Uma das marcas da passagem de tempo no filme é a chegada da noite e a presença de toda a família em casa após o dia de trabalho, acompanhando a programação da TV. Em *A história da eternidade* é ouvindo música norte-americana pelo rádio que Alfonsina (Débora Ingrid), adolescente de 15 anos, observa os recortes de revistas colados na parede de seu quarto e sonha em conhecer o mar. Em *Boi Neon*, Iremar (Juliano Cazarré) coleciona revistas de moda, conhece marcas e perfumes caros. O maior exemplo dessa globalização que atinge o sertão talvez esteja em *A cidade do futuro*. Na cidade, os meios de modernização e comunicação aparecem como em nenhum outro filme dos que tratamos aqui. São grandes supermercados, baladas noturnas, rádio local, clube, comemoração do *halloween* com festa a fantasia entre os jovens.

São regiões rurais, alcançadas por esses elementos da globalização, fato notável se comparamos esses filmes com a ideia de sertão arcaico. No entanto, o acesso a esses meios está longe de indicar qualidade de vida para os indivíduos que ali habitam. Isso porque não se nota a presença do estado. Os personagens sobrevivem em residências precárias, o problema da água e da fome permanecem. Em *O grão*, Damião (Nanego Lira) é o pai da família e trabalha colhendo cabras para um açougueiro da região em troca de pouco centavos. A alimentação precária da família faz com que sua mãe adoça e o pouco dinheiro o impossibilite de comprar o remédio de que ela precisa. *Mãe e filha*, *A história da eternidade* e *Por trás do céu* também vão indicar fortemente essa carência social, mesmo em meio ao acesso a símbolos de consumo da sociedade capitalista.

Ações que possibilitam aos indivíduos desses lugares o acesso a direitos fundamentais, por vezes ocorrem não por meio da ação do estado, mas por iniciativas individuais através da educação.

Em *O grão*, uma professora dá aula em uma escola comunitária a céu aberto para crianças do vilarejo, os ensinando sobre higiene pessoal e religião judaico-cristã. Em *A cidade do futuro*, a cidade em questão é Serra do Ramalho, no interior da Bahia. Logo no início do filme um documentário com imagens em preto e branco é exibido em uma escola e conta a história do lugar, que foi formado por famílias desapropriadas de onde moravam para a construção da barragem de Sobradinho, localizada no rio São Francisco. Gilmar (Gilmar Araújo), professor de história, diz que estava há três anos negociando o filme para mostrar aos alunos. Ele conversa com sua mãe sobre a importância de não deixar que a história do lugar seja esquecida.

Nas aulas seguintes, moradores mais velhos da cidade vão à escola a convite de Gilmar para falar do processo de construção do lugar. Eles ressaltam que o governo os tirou das margens do São Francisco, onde viviam, jogando-os para longe sem lhes pagar a indenização prometida. Um deles afirma que foi preciso que aceitassem a situação, visto que todo o processo aconteceu no período da ditadura militar, *E naquele tempo ninguém podia falar nada*, diz ele. Nesses momentos os moradores voltam-se diretamente para a câmera e, em uma quebra da “quarta parede”, comunicam para o espectador a história do município. A escola é um ambiente frequente em *A cidade do futuro*. Gilmar e Milla (Milla Suzart), dois dos protagonistas do filme, são professores nela. Ali, além da exibição de filmes, eles ensinam teatro, dança e música. Trata-se de uma escola pública, onde os alunos têm acesso a arte e a história local a partir do esforço dos dois professores.

A precariedade da vida no interior do Nordeste, causada pelo descaso do poder público, é o argumento central da migração da população desses espaços. A figura do migrante nordestino se tornou comum em filmes sobre a região. São indivíduos que saem do Nordeste em direção às metrópoles do país (São Paulo e Rio de Janeiro, principalmente), em busca de trabalho. A literatura regionalista desenhou para o Brasil a figura do migrante através de clássicos como *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Morte e vida de severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto. No cinema, já ressaltamos que as primeiras representações do migrante vão emergir com as chanchadas, entre as décadas de 1950 e 1960. Obras que retratam dramas individuais de nordestinos migrantes em São Paulo são vistas mais amplamente em filmes das décadas de 70 e 80.

Nesta filmografia contemporânea, o migrante nordestino não deixa de aparecer, filmes como *Central do Brasil*, *O quinze* e *O caminho das nuvens* vão mostrar a figura clássica do retirante que sai do Nordeste em busca de melhores condições de vida em outros estados. Nos filmes de que falamos aqui, o desejo de sair do sertão ou das regiões interioranas não se confunde com o desejo de sair do Nordeste. Os personagens que sonham em deixar o espaço onde vivem, encontram seus anseios nas capitais mais desenvolvidas da própria região. O sonho de melhor qualidade de vida não inclui mais o Sudeste e suas metrópoles, visto que o emprego e a possibilidade de consumo estão perto dali.

Em *O grão*, Fátima (Juliana Carvalho) é a filha mais velha da família e está se preparando para casar. Ela planeja ir morar em Fortaleza com seu futuro marido e trabalhar no comércio da capital. Em *Mãe e filha*, a filha, também de nome Fátima, interpretada pela mesma atriz, já trabalha em Fortaleza e vai ao interior apenas para visitar sua mãe e sepultar seu filho, que nascera morto. Ela tenta a todo o tempo convencer sua mãe a ir com ela para a capital. Afonsina, de *A história da eternidade*, pede de presente de aniversário a seu pai ver o mar da capital pernambucana. Ver o mar e conhecer a capital do estado onde vive é também o desejo de Aparecida (Nathalia Dill), de *Por trás do céu*, sobretudo depois que seu amigo Micuim (Renato Góes) retorna de lá lhe trazendo presentes.

Em *Boi Neon*, Iremar sonha em ser estilista. A região agreste onde ele vive é uma grande produtora de roupas na região. Ele está frequentemente catando revistas, retalhos de pano e pedaços de manequins deixados nas redondezas para produzir os modelos que desenha. Quando conhece Geise (Samya de Lavor), vendedora de perfumes e vigilante noturna da fábrica de roupas, ele consegue ver mais de perto o ambiente em que almeja viver. O sonho desses personagens está próximo deles, ainda em sua região. Embora o desejo de sair do sertão permaneça em muitos casos, ele não inclui deixar o Nordeste e migrar para outros espaços.

Entre irmãs é o único filme de época das obras analisadas aqui, mas apesar de ambientar um período remoto, ele destaca o desenvolvimento econômico e social no Nordeste. Este filme também estabelece a diferença entre sertão e litoral, ou interior e cidade. As irmãs que protagonizam a obra vivem no sertão pernambucano e em dado momento é a vida na capital, Recife, que toma as telas. No sertão elas vivem em meio a um cenário de seca, em uma casa modesta, mas acompanham as notícias e tendências de moda da capital através de revistas e do rádio. No sertão, o coronelismo e o cangaço em seus anos finais são elementos presentes.

A Recife que o filme apresenta dispõe do desenvolvimento que a cidade viveu entre o final do século XIX e início do século XX. A imprensa ativa, automóveis, telefones, grandes salões, cinemas, faculdades são elementos presentes que o filme demarca. Um fato pouco comum no cinema quando se trata de filmes de época sobre o Nordeste, visto que as representações, em muitos casos, escolhem enfatizar a seca e a fome do sertanejo. No entanto, já vimos filmes como *A filha do advogado* (1927), de Jota Soares e *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que ampliam essa representação, assim como *Entre irmãs*.

Esses filmes assinalam que sertão e Nordeste não são um espaço só. Assim como vão apontar um relativo desenvolvimento econômico na região, embora problemas antigos como a seca e a fome ainda sejam notados. São filmes contemporâneos, que optam por ambientar um sertão do presente, com características desses tempos e não mais isolado no tempo e no espaço. A imagem do sertanejo

faminto aparece menos, assim como o desejo dos personagens de partirem para estados de outras regiões em busca de trabalho.

Trata-se de um retrato do sertão que, em certa medida, segue o desenvolvimento econômico do país visto no decorrer dos anos 2000, mas que não perde de vista todas as incoerências desse mesmo desenvolvimento econômico, que embora possibilite mais poder de compra, não fornece na mesma proporção qualidade de vida e mobilidade social para as populações de menor poder aquisitivo. Aspectos culturais e sociais atribuídos a este espaço permanecem, a vaquejada, a organização familiar tradicional, por exemplo, continuam ali. No entanto, este cenário rural, constituído imagetivamente enquanto símbolo do passado, está aberto a elementos do presente e suas ambiguidades.

A ideia de macheza e o protagonismo feminino

Outro aspecto destacável nesses filmes é a contraposição que eles apresentam para o ideal de macheza absoluta do homem nordestino, o que consequentemente coloca a mulher da região em evidência, ampliando o lugar social habitado por ela. À medida que o sertão se abre para aspectos do presente, deixando de lado certas abordagens tradicionais, as questões de gênero e sexualidade também aparecem, assinalando uma atualização das formas de representação dos indivíduos da região.

A ideia do nordestino enquanto indivíduo dotado de macheza inata e virilidade rude, fortemente presente no cinema, começa a ser gestada também entre o final do século XIX e início do XX. Albuquerque (2003) demarca esse processo em seus estudos sobre o Nordeste. Através da análise de diversas fontes de época (jornais, literaturas, textos de Gilberto Freyre, de cronistas e folcloristas), o autor realiza um estudo sobre o gênero masculino a partir da idealização do homem nordestino, o que também o leva a tecer considerações a respeito da mulher da região.

Ele volta a destacar os diversos discursos que instituíram o Nordeste como reduto tradicional do país, como já fizera em *A invenção do Nordeste e outras artes*, cuja primeira edição data de 1999, mas, desta vez, o faz para salientar que a defesa da elite nordestina a organização rural e tradicional, se opõe fortemente à industrialização e ao espaço da cidade por considerar que, além de desvirtuar o país de sua natureza cultural, com a reprodução de costumes estrangeiros, ela também alteraria as práticas cotidianas da vida pública e privada.

Isso porque a cidade seria um ambiente de feminilização e, consequentemente, de desvirilização social. As mulheres no cenário urbano praticam esportes, usam cabelos mais curtos, se masculinizando. O homem da cidade, com seu visual asseado e roupas mais apertadas (a figura do “almofadinha”), estaria sendo feminilizado. A cidade e a crescente urbanização geraram o enfraquecimento do macho, segundo Albuquerque. A idealização do nordestino se dá a partir dessas

questões. Assim, o Nordeste e o nordestino são produtos imagético-discursivos que emergem na modernidade e só podem ser pensados em contraposição a ela.

Costa (2002), em um estudo sociológico sobre a imagem da mulher na arte brasileira, mostra como a aristocracia cafeeira e a urbanidade, que se fortalece em decorrência dela, influencia a arte nacional na medida que, além de produzir retratos dos poderosos homens da terra, também abre espaço para a representação de suas mulheres: "O papel da mulher/esposa nessa nova ordem social era da máxima importância, cabendo a ela dirigir a fazenda enquanto os homens se deslocavam de acordo com suas atividades comerciais e políticas nas cidades, nos portos e até no exterior" (COSTA, 2002, p. 103). Assim, também no espaço da cidade, há mudanças na atuação e na representação feminina.

Costa destaca como a partir do século XX a pintura deixa de louvar a dignidade da matriarca em suas funções dentro da família, levando para as telas outros aspectos do que seria a alma da mulher. Um forte exemplo disso estaria na pintura modernista, que deixa de reverenciar a mulher dentro do espaço familiar para retratar tipos distintos, ora com mulheres participantes da formação da nação, seja no espaço rural ou urbano, como: lavadeiras, camponesas, bordadeiras, vendedoras de frutas, prostitutas, dançarinas de cabaré. Ora com a representação de figuras jovens, expressivas e por vezes sorridentes, como nas obras de Tarsila do Amaral, Beatriz Pompeu e Anita Malfatti.

Essa produção artística é um importante indicativo do contexto em que se forma a idealização falocêntrica da sociedade nordestina, que se constitui como uma reação à suposta feminilização social. A identidade regional, construída ao longo dos anos para o nordestino, perpassa por uma identidade de gênero, visto que, dentre as características que supostamente resumiriam este homem, a macheza inata é, sem dúvida, a principal delas. O homem nordestino é anti-urbano, reativo às mudanças decorrentes da vida moderna. Ele é, antes de tudo, tradicional, é o agricultor e, muitas vezes, escravista,

Figuras de um mundo ainda não dominado por valores burgueses, agentes de um capitalismo incipiente. Figuras vindas do mundo da escravidão, que serão resgatadas para construir o novo homem da região, capaz de reafirmar as qualidades que essas figuras possuíam e capaz de superar as suas deficiências. O nordestino deveria preservar o que de melhor nelas havia, principalmente de serem viris, potentes, capazes de intervirem na realidade. Eram machos, e isso era o que mais a região precisava. O nordestino, homem novo, nasceria do resgate de alguns desses tipos e da superação de outros, mas preservaria sempre a coragem, a valentia, o destemor, a macheza como atributo principal. (ALBUQUERQUE, 2003, p. 208)

Ele resiste às mudanças sociais, assim como o Nordeste buscaria resistir como espaço particular do país, por ser o avesso da modernidade industrial em ascensão. Essa perda do ideal de macheza que o período enfrenta, com a suposta feminilização da sociedade, é tão incômoda à elite agrária quanto a perda da influência política e econômica da região. A manutenção dos padrões masculinos é também a demarcação de um lugar social. Esta feminização social precisaria de uma

reação, um novo homem, que seria o homem do Nordeste. Ele é a reserva de brasilidade que carrega os signos culturais dos três povos formadores da nação.

Com base nas fontes, Albuquerque caracteriza esse homem nordestino como apegado à vida familiar e à terra. Ele é inculto, apesar da facilidade para o aprendizado de funções braçais, seria ele o grande trabalhador nacional, no entanto, é injustiçado e abandonado pelas outras regiões e pelo poder público. É supersticioso, hospitaleiro e conservador, mas é também intolerante a ofensas ou covardias. Albuquerque destaca que, para determinados estudos de antropologia nordestina, essa virilidade inata ocorreria, entre outras coisas, por uma necessidade indígena de afirmação do poder masculino e se estendeu a toda população rural que deles se formou, sendo transmitidas entre gerações: "Daí nasceria a tradição de violência e desmandos no sertão, homens, em constantes choques entre si e com agentes do poder, tudo para provarem ser machos, não suportando qualquer tipo de humilhação" (ALBUQUERQUE, 2003, p. 209).

Não é de se espantar, portanto, que as representações sobre o Nordeste carreguem um destaque ao protagonismo masculino, com o resgate de tipos tradicionais, que carregam a virilidade atribuída aos indivíduos vindos da região: o sertanejo, o vaqueiro, o retirante, o jagunço, o senhor de engenho, o capitão do mato, o coronel, o cangaceiro. Este último, amplamente retratado pelo cinema, o perfil emblemático do homem da região. Cabeleira, Corisco, Lampião, representações da brutalidade masculina do nordestino imerso em um cenário de pobreza, em busca da condição social que o poder público não lhe garantiu.

A ideia de macheza, necessária aos homens, se estende às mulheres, posto que, as bases culturais da região rejeitariam qualquer possibilidade de manifestação do feminino. "Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino. Nesta região até as mulheres são machos, sim senhor!" (ALBUQUERQUE, 2003, p. 18). A ideia da "mulher-macho" é, então, uma exigência natural desta sociedade, marcada pela necessidade de coragem e destemor. Dessa forma, esse discurso sobre o homem nordestino termina por criar também a imagem da mulher do Nordeste, que, segundo Albuquerque, é a matriarca dedicada à família, embrutecida pela seca e pela fome do sertão.

Lobo (2006), em uma análise sobre os estereótipos nordestinos nas chanchadas entre as décadas de 1950 e 1960, destaca a recorrência da personagem da "mulher-macho", interpretada principalmente pela pernambucana Nancy Wanderley. Nesses filmes²⁴, Nancy é a mulher nordestina brava, muitas vezes enganada por seu noivo, o baiano Zé Trindade (Milton da Silva Bittencourt), que está constantemente flertando com mulheres, geralmente dotadas de mais estereótipos de feminilidade (uso de muitas jóias e maquiagens, fala mais mansa e gestos mais contidos). Nos filmes sobre o

²⁴ *O camêlo da rua larga* (1958), de Eurides Ramos, *No mundo da Lua*, de mesmo ano, de Roberto Farias, e *O batedor de carteira* (1960), de Aluísio de Carvalho, são alguns deles.

cangaço, também há a representação da mulher nordestina com traços de masculinidade a partir da figura da cangaceira. Em *O cangaceiro*, lançado originalmente em 1953, por Lima Barreto, que ganha uma nova versão na retomada em 1997, com direção Aníbal Massaini Neto, há uma clara divisão entre a mocinha que provoca paixões e a mulher cangaceira para quem o amor romântico é negado. Olívia (Marisa Prado) é a professora indefesa, Maria Clódia (Vanja Orico), a cangaceira que pega em armas, assim como os homens do bando, ambas são apaixonadas por Teodoro (Alberto Ruschel), que rejeita a cangaceira após a chegada da professora.

Nos filmes vistos aqui, essa idealização do macho nordestino embrutecido, da mulher nordestina masculinizada e submissa aos valores da formação familiar patriarcal é relativizada. Não que a figura do macho nordestino que prefere morrer a ser desonrado não apareça, mas ela é confrontada, seja por homens que não seguem esse padrão de macheza, seja por mulheres que dominam sua própria vontade e não são representadas como passivas à vontade masculina.

Em *A história da eternidade*, Joãozinho (Irandhir Santos) é o irmão mais novo de Nataniel (Cláudio Jaborandy). Ele é epilético e vive de favor em uma pequena casa no fundo do terreno de seu irmão. Joãozinho é artista, o pequeno espaço onde mora é tomado por livros, discos e objetos artesanais que ele fabrica para vender na feira local. Para Nataniel, a típica representação do homem sertanejo truculento, Joãozinho é a vergonha da família, pois ao invés de trabalhar, insiste em fazer aquelas “macaquices”. Tanto pela epilepsia, que não é compreendida pelos moradores locais, quanto pelo gosto artístico, o personagem é uma figura destoante naquele espaço. Apenas Afonsina, sua sobrinha adolescente, compreende e admira os gostos do tio. Em uma das cenas mais notórias do filme, Joãozinho, vestido em um pano decorado por ele mesmo, performa a canção “Fala”, de Ney Matogrosso, no meio do vilarejo. Ao final da performance, Nataniel aparece e reage com violência contra o irmão, que logo em seguida sofre um ataque epilético.

Em *A cidade do futuro*, a bissexualidade dos protagonistas Milla, Igor e Gilmar incomoda os moradores de Serra do Ramalho. Milla e Gilmar mantêm um relacionamento aberto – ela se relaciona com outras mulheres e Gilmar e Igor são apaixonados há algum tempo. Os relacionamentos mantêm-se sigilosos, os encontros ocorrem em locais afastados da cidade. O foco da narrativa está na relação entre Gilmar e Igor. Com medo do julgamento social, eles mantêm uma aparente amizade e a troca de carinhos só acontece quando estão escondidos, em lugares em meio a natureza ou casas abandonadas.

Na sequência em que vão a balada da cidade juntos, no momento em que a música eletrônica é substituída por uma batida romântica e os casais da pista se juntam para dançar, Gilmar e Igor apenas se olham e se balançam ao som da música, sem poder se tocar, enquanto a sua volta casais heterossexuais dançam livremente. Quando Milla engravida de Gilmar, Igor decide que também quer ser o pai da criança e os três resolvem se juntar como uma família, o que scandaliza a cidade. Suas

famílias se opõem à situação, Milla é demitida da escola em que trabalha (ao contrário de Gilmar que é mantido no quadro de professores) e Igor, que é vaqueiro, passa a ser hostilizado nos ambientes em que anteriormente frequentava sem impedimentos. Após receber diversas ameaças indiretas dos vaqueiros, Igor é espancado por um grupo deles.

As reações violentas aos personagens que contrariam o padrão de macheza e formação familiar tradicional em *A história da eternidade* e *A cidade do futuro*, não ocorrem em *Boi Neon*. No filme, Iremar, que cuida de bois e cavalos para vaquejadas e sonha em ser estilista, não é hostilizado por suas escolhas. Zé (Carlos Pessoa), seu amigo e colega de ofício, não põe em questionamento a masculinidade do amigo. Galega (Maeve Jinkings), amiga de Iremar, é caminhoneira, os afazeres domésticos de onde vivem, o cuidado com seus filhos e o uso de perfumes caros não são ações dela, e sim dele, sem que isso provoque estranhamento. Quando Iremar se envolve com Geise, relatando para ela o seu gosto por perfumes caros e o desejo de ser estilista, não há empecilhos entre os gostos do vaqueiro e a relação amorosa estabelecida entre os dois.

Em *Entre irmãs*, Degas é o único filho de um importante médico do Recife. Para seus pais ele sempre apresentou um comportamento “estranho” ao dos outros meninos, por isso foi mandado para estudar fora do país. Passando uma temporada no sertão, em visita a seu amigo Felipe (Gabriel Stauffer), filho de um importante coronel da região, ele conhece Emília (Marjorie Estiano) e os dois se casam. Na medida em que a narrativa do filme é transferida para Recife, os conflitos de Degas começam a ser evidenciados, até que sua homossexualidade é revelada. A homossexualidade é tratada no período como desvirtuamento comportamental, e como anormalidade genética e psíquica hereditária, que contrariava as ideias de pureza racial e eugenia da época. Assim como os cangaceiros, também eram tratados por vertentes da medicina, apoiadas em concepções da biologia criminal, como indivíduos dotados de anormalidades biológicas e raciais que determinariam seu comportamento violento.

Por isso, quando confirmada sua orientação sexual, Degas é enviado para um hospício onde iria se “curar”. O verdadeiro amor de Degas é Felipe, os dois mantêm um relacionamento há anos, mas tanto para um como para outro, seria inadmissível expor sua orientação sexual naqueles tempos. O personagem sucumbe às imposições conservadoras da época tentando casar-se com Emília e posteriormente aceita os tratamentos médicos exigidos por seu pai, mas termina vítima de um grave acidente após uma crise. Joãozinho, Milla, Gilmar, Igor e Iremar, Degas e Felipe, contrariam um pensamento tradicional de comportamento social e sexual de homens e mulheres em meio ao sertão conservador. A presença desses indivíduos nos filmes assinala a necessidade de superar a representação formatada de composição social desse espaço.

Outra forma que estes filmes encontram de fazer tal movimento é dando notoriedade à história de mulheres viventes neste espaço. Em *O grão*, Josefa (Veronica Cavalcanti), Perpétua (Leuda

Bandeira) e Fátima (Juliana Carvalho) formam junto com Damião (Nanego Lira) e o pequeno Zeca (Luís Felipe Ferreira), a família protagonista do filme. A obra, embora apresente os problemas sociais dos quais já falamos, sobretudo na figura atormentada de Damião, privilegia a ligação entre Zeca e sua avó Perpétua e as diferenças entre Fátima e sua mãe Josefa. A câmera segue Zeca pelos lugares onde percorre, sobretudo quando ele está em meio a árvores e rios, captando a abundância de verde, explorando a luz natural dos ambientes e privilegiando enquadramentos que valorizem o “efeito espelho” que a água produz na imagem.

O menino cuida de sua avó Perpétua diariamente, os dois não participam das discussões sobre os problemas cotidianos da família, mas encontram um no outro o afeto necessário para sobreviver àquela realidade. Percebendo a fraqueza em que se encontrava, Perpétua resolve preparar o neto para sua morte lhe contando uma parábola budista sobre o grão de mostarda, que fala sobre a aceitação da morte de um ente querido. Todas as noites, enquanto a família assiste à televisão, Zeca alimenta sua avó e ouve a continuação da história. Fátima e Josefa também guardam a cumplicidade da relação entre mãe e filha, mas com a divergência de que a mãe está conformada com a vida que levam ali e a filha, que se prepara para casar, deseja sair logo de casa para conseguir o trabalho que almeja em Fortaleza, contrariando a vontade de seus pais, que preferem tê-la por perto.

Em *Mãe e filha*, esse conflito de gerações e anseios também acontece. Fátima (Juliana Carvalho) trabalha em Fortaleza há muitos anos e retorna à pequena cidade onde morava para que seu filho, que nascera morto, tenha a bênção de sua mãe e seja enterrado. O recôndito lugar onde sua mãe vive está abandonado, é a cidade fantasma Cococi, localizada no sertão dos Inhamuns, no interior do Ceará. Os enquadramentos, feitos através de portas e janelas, escancaram a solidão das duas mulheres e do bebê natimorto no lugar. As aparições repentinas de quatro homens vestidos com roupas de couro, que não se sabe se são alucinações da mãe ou realidade, atribuem um suspense à obra. Fátima deseja enterrar seu filho e voltar para Fortaleza levando sua mãe, mas ela se recusa. A matriarca sofre com a solidão desde que seu marido, Antônio, foi embora dali sem jamais dar notícias, além de Fátima, sua única filha, que também estava fora há muito tempo.

Ela não aceita a morte do bebê, e o batiza, mesmo sem vida, na igreja abandonada do local. Cuida da criança e lhe conta histórias como se estivesse viva, prorrogando o momento de sepultá-lo. Antônio, nome do marido que ela dá à criança, é o filho homem que não tivera, e a possibilidade frustrada de superar a solidão em que vivia há anos. Cansada da relutância de sua mãe, Fátima resolve enterrar a criança sozinha, enquanto a matriarca dorme. Após enterrar o filho, ela também enterra nas paredes quebradas da igreja abandonada a única santa que ainda existia lá, para quem sua mãe fazia preces.

Em *A história da eternidade*, a vivência de três mulheres de diferentes gerações determina a trama. Alfonsina (Débora Ingrid) é a adolescente de 15 anos, única filha mulher de seus pais, cuja mãe

já é falecida. Quando não está cuidando dos afazeres domésticos ela sonha em ver o mar, ouvindo música e vendo revistas. Ela mantém com seu tio Joãozinho uma forte ligação: ele é o único que compreende seus anseios em meio ao ambiente rude em que vive, assim como só ela se importa com a arte que ele produz e os poemas que declama. Querência (Marcélia Cartaxo) é uma mulher de meia idade que fica viúva precocemente. Após a viuvez ela se recusa a sair de casa, permitindo-se abrir apenas uma parte da janela, depois que o sanfoneiro cego, Aderaldo (Leonardo França), resolve acampar para cantar em frente a sua casa. Das Dores (Zezita Matos) está na terceira idade, é a rezadeira da cidade. Uma senhora beata que vive sozinha no vilarejo até que seu neto, Geraldo (Maxwell Nascimento), que vive em São Paulo, chega para visitá-la.

Quando uma forte chuva cai no sertão, anunciando o desfecho da história dessas três mulheres, a narrativa revela a concretização dos desejos mais íntimos delas, já insinuados no decorrer do filme. Alfonsina projeta o amor carnal em seu tio Joãozinho, Querência se permite superar a viuvez abrindo as portas de sua casa para Aderaldo e, em Das Dores, o ciúme excessivo pelo neto revela-se em desejo sexual. O escândalo da quebra da viuvez e a controversa manifestação de desejos incestuosos em uma jovem ingênua e uma senhora beata, desvia essas mulheres do comportamento social esperado delas.

Entre irmãs também se volta para a história de três mulheres da cidade de Taguatinga do Norte, sertão pernambucano, na década de 1930 – são as irmãs Luzia (Nanda Costa) e Emília (Marjorie Estiano), e sua tia Sofia (Cyria Coentro). Elas trabalham como costureiras e vivem em uma casa humilde da zona rural da cidade. Enquanto Emília lê revistas de moda e comportamento, sonha em viver perto do mar, casar-se e ser uma dama em Recife, Luzia é retraída e não almeja qualquer destino além do que já imagina ter, que é trabalhar com costura. Ela tem um problema de movimentação em um dos braços desde que caiu de uma árvore quando criança, mas conseguiu adaptar-se e todos dizem que costura melhor que a irmã, que tem os dois braços intactos.

Luzia e Emília são jogadas em dois ambientes distintos da sociedade nordestina naquele período: Luzia é levada por um bando de cangaceiros após o chefe do grupo, Carcará (Júlio Machado), notar a coragem com que ela reagiu à invasão dos cangaceiros a sua casa. Mesmo tendo chances de fugir, ela enfrenta os homens, afirmando que sua honra não se encontra debaixo das pernas. Emília, após a partida da irmã, conhece Degas (Rômulo Estrela), herdeiro de uma rica família da capital pernambucana, e depois de ficar sozinha, com a morte da tia Sofia, casa-se com ele, indo morar em Recife. Emília chama a atenção de Degas pela espontaneidade, que ele afirma não ser comum às mulheres da capital, além do visual, de vestidos coloridos e cabelos curtos, que ela copiava das revistas a contragosto de sua tia, que afirmava ser aquele estilo comum as rameiras.

Os espaços que as irmãs passam a habitar (o cangaço e a alta sociedade), apresentam-se distintos de suas expectativas. Luzia conhece o amor que não sonhava em viver com o chefe do bando

de cangaceiros, tendo um filho com ele. Emília, que aparentemente realizaria os sonhos que sempre tivera, descobre a frieza e a ausência de afeto na vida burguesa em Recife. Seus sogros cobram-lhe regras de etiqueta; seu marido, Degas, que depois se revelaria homossexual, jamais lhe dá o amor que sonha ter, e é apenas de Lindinalva (Letícia Colin), amiga da família de seu esposo, que ela recebe seu sonhado beijo apaixonado.

Se desfazendo dos sonhos românticos que antes tivera com a luxuosa vida na capital, ela decide que não vai ser aquele o seu destino, e o primeiro passo é a ingestão de uma substância abortiva natural para evitar a possibilidade de engravidar de Degas após a única relação sexual que tiveram. Duas trajetórias distintas, que deslocam lugares sociais de mulheres ainda no início do século XX.

Luzia e Emília se reencontram lendo uma sobre a outra em notícias de jornal e reconhecem, uma na outra, aspectos de suas personalidades: Luzia, nas páginas policiais é noticiada por ser a única mulher integrante do procurado bando de Carcará, destacada pelo colorido particular das bolsas que ela mesma costura. Emília, nas colunas de moda e comportamento é notada como a nova integrante da burguesia pernambucana, que chama a atenção pela espontaneidade e o bom gosto de seus vestidos. No entanto, as escolhas que elas fazem posteriormente extrapolam as suposições noticiadas. Luzia se torna a chefe dos cangaceiros após a morte de Carcará e Emília rejeita a vida de dama na capital para seguir suas próprias escolhas. O filme enfatiza a trajetória de mulheres, estejam elas no sertão ou na urbanidade da capital, destacando a maneira como se opuseram aos determinismos sobre sua condição em um período absolutamente desfavorável para a manifestação livre de suas escolhas.

Os anseios de liberdade, que terminam por unir a mulher da cidade à do sertão, apesar de suas diferenças, parecem ser o aspecto mais interessante da representação feminina em *Por trás do céu*. No filme, Aparecida (Nathalia Dill) vive há anos isolada no alto de uma cidade do sertão nordestino com seu marido Edvaldo (Emílio Orciollo Neto) após ter sido violentamente estuprada por seu ex-patrão, dono das terras onde moravam e trabalhavam. Valquíria (Paula Burlamaqui) é uma prostituta que vive na periferia da cidade em que a obra se passa.

O encontro entre as duas acontece quando Valquíria é agredida por seu companheiro e deixada à beira de uma estrada. Duas mulheres com trajetórias marcadas pela violência física e sexual, com duas maneiras distintas de lidar com seu passado recente. Aparecida, apesar do estupro e do aborto espontâneo de seu único filho, conserva alegria e ingenuidade, muitas vezes representada de forma exacerbada no filme. Valquíria, em contrapartida, é ressentida e melancólica. Aparecida sonha em sair do isolamento e esquecer o passado, Valquíria apresenta-se conformada com a vida que leva. Valquíria é a mulher da cidade que Aparecida vê com admiração pela forma como fala, as roupas que veste, os adereços que usa. Ao passo que o excesso de ingenuidade da sertaneja intriga a prostituta.

São representações femininas carregadas de estereótipos: a sertaneja ingênua e a prostituta amargurada. No entanto, o choque do contato entre elas também possibilita a desconstrução desses determinismos. Valquíria, apesar de viver em um espaço com maiores possibilidades de informação, naturaliza a violência que sofreu, enquanto a relação entre Aparecida e Edvaldo, em meio a suposta ignorância e brutalidade do sertão, segue outro caminho. Quando questionada sobre o motivo de estar tão machucada, Valquíria afirma ter apanhado do “seu homem”, fato comum para ela. Aparecida se espanta e diz que Edvaldo jamais lhe bateria. Em contrapartida, é o desprendimento de Valquíria que encoraja Aparecida a enfrentar a negativa de Edvaldo em sair daquele espaço, impregnado pelas lembranças de seu passado doloroso. A interação entre elas e os mundos distintos em que vivem possibilita o encorajamento para a libertação de ambas.

Os filmes que vimos aqui representam apenas uma parcela das obras que retrataram o sertão nordestino entre 1995 e 2018. São realizações que promovem uma ampliação nos aspectos de representação do espaço sertanejo, constantemente tematizado como não urbano e esquecido economicamente, formado por indivíduos fincados em tradições de um passado agrário, onde a organização familiar tradicional e o poder masculino imperavam. A maior novidade desses filmes está no encontro, muitas vezes conflituoso, que promovem entre estruturas econômicas e sociais do passado com as do presente, revelando assim as ambiguidades do país de antes, que a contemporaneidade ainda vive, mas tenta confrontar.

A fome e a pobreza, decorrentes da desigualdade econômica da sociedade capitalista, bem como o conservadorismo social, que promove a padronização de comportamentos sexuais e de gênero, são problemas inerentes ao tempo no país. Nesses filmes, essas questões não estão superadas, mas são escancaradas em uma representação menos acrítica, na medida em que inquietações do tempo presente aparecem: a fome acontece em meio ao acesso a símbolos de consumo. O Nordeste, mesmo não sendo mais tematizado como espaço de onde se quer partir, como nas muitas representações sobre o retirante, guarda discrepâncias econômicas dentro de seu próprio território. A homossexualidade, tão pouco representada neste espaço, onde a virilidade é tida como a característica mais importante, é notada e gera reações violentas por ferir o conservadorismo ainda vigente.

As mulheres da região não se resumem mais à figura da matriarca dedicada, têm outros anseios, optam por outros caminhos, sem deixar de sofrer as consequências dessas escolhas. Representações que alteram um cenário tradicional, apresentam novos atores, deslocam lugares sociais cristalizados, evidenciando questões que extrapolam os limites da região, posto que pertencem a todo o país.

4.4 Entre a dor e o afeto: cinema e a produção de memória sobre a ditadura militar

Trataremos aqui dos filmes que se reportam à Ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). São quatro obras encontradas: *Eu me lembro* (2005), de Edgard Navarro, *Meteoro* (2007), de Diego De La Texera, *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda e *Amores de chumbo* (2018), de Tuca Siqueira. Já ressaltamos anteriormente como os acontecimentos da ditadura militar provocaram reações diversas na arte brasileira, incluindo o cinema. Vimos a produção que emergiu nos anos da ditadura, como o Cinema Marginal e o Cinema Novo que, em grande medida, manifestaram-se contra o regime.

Destacamos também que, embora muitas ações dos militares tenham proporcionado um significativo crescimento na produção do cinema nacional, com a criação da Embrafilme, por exemplo, ao final da ditadura a situação financeira era precária, devido à desastrosa política do “milagre econômico”. Ressaltamos como a derrocada e a Retomada do cinema nacional foram consequência e reação a este cenário desanimador para a produção de filmes no Brasil. Com o término do regime, mesmo antes desse período (Derrocada e Retomada), o cinema desenvolve realizações que refletem sobre os anos de ditadura, evidencia seus personagens, identificando responsáveis, desaparecidos, mortos e torturados.

Prevalece nesta filmografia uma abordagem sob a perspectiva de representantes da esquerda, perseguidos e torturados pelo regime. Há documentários que se voltam para relatos reais de participantes da resistência, como *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat (este sendo um docuficção), e *Em busca de Iara* (2014), de Flávio Frederico. Além de ficções, como *Pra frente Brasil* (1982), de Roberto Farias, *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, *O que é isso companheiro* (1998), de Bruno Barreto, *Batismo de sangue* (2007), de Helvécio Ratton, entre outros.

Sobre as obras de ficção, utilizando principalmente *Batismo de sangue* e *Pra frente Brasil* como exemplos, Gutfreind, Stigger e Brendler (2008), destacam a estética realista que estes filmes empregam em sua abordagem sobre a ditadura. São filmes inspirados em uma realidade histórica, que corroboram para a formação de uma memória sobre o período, utilizando-se da impressão de realidade cinematográfica para reforçar experiências reais da sociedade brasileira. Eles promovem uma reflexão da ética a partir da estética da imagem. Para os autores, a exploração da representação da tortura através das imagens é uma forma didática que esses filmes encontram de atingir grandes públicos e promover uma ampla conscientização social a respeito de um passado recente.

Em um olhar rápido para a filmografia nacional sobre a ditadura, podemos dizer, então, que filmes com essa característica, de representar o período dando ênfase a tortura e a repressão a partir de imagens onde essa violência é retratada de forma realista, constituem a maior parte das realizações sobre o regime vistas no cinema brasileiro. Os quatro filmes que tratamos aqui carregam algumas particularidades no olhar que empregam sobre a ditadura. A primeira delas está no fato de abordarem o

regime a partir do Nordeste, algo pouco visto, pois na maioria das vezes as realizações ambientam fatos ocorridos no eixo Rio-São Paulo. A região sofreu intensamente as consequências do regime ditatorial, os ataques às ligas camponesas são um forte indicativo disso, no entanto, é comum vermos os acontecimentos da ditadura associados apenas aos estados do Sudeste e Centro-Oeste do país. Enfatizar esses filmes é também trazer para o debate este aspecto histórico sobre a região.

Outra particularidade, esta destacaremos mais enfaticamente, é o fato desses filmes apresentarem o período sem enfatizar cenas de violência e tortura, mas destacando acontecimentos cotidianos e relações de afeto abaladas em um contexto de autoritarismo, onde os comportamentos considerados destoantes não são tolerados. Isso não significa que ignorem a repressão coercitiva do regime, ao contrário, é ela que causa o sofrimento dos personagens desses filmes. No entanto, escolhem enfatizar os dramas pessoais da vida privada dos indivíduos, a perspectiva do afeto e do sofrimento dos amores interrompidos, da felicidade frustrada, dos conflitos internos gerados por ações dos agentes públicos.

Encontramos no cinema brasileiro outros filmes com essas características, como *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, e *Deslembro* (2019), de Flávia Castro, que privilegiam o olhar da criança, filha de vítimas da ditadura. Além de *A memória que me contam* (2013), de Lúcia Murat, e *Hoje* (2013), de Tata Amaral, sobre a experiência de duas mulheres, uma ex-guerrilheira e outra viúva de um desaparecido, que lutam para sobreviver à memória traumática que o regime lhes deixou. Aqui nos voltaremos para *Eu me lembro*, *Meteoro*, *Tatuagem* e *Amores de Chumbo*, que além dessa perspectiva de abordagem, estão ambientados no Nordeste, espaço central na análise deste trabalho. Os três primeiros se passam durante o regime militar, o quarto nos tempos atuais. Experiências ficcionais distintas, apesar da semelhança de destacarem os impactos que o regime pode causar no âmbito das relações privadas. Consideramos necessário, então, nos alongar em observá-los separadamente.

A ditadura e os dramas da vida privada

Eu me lembro, como já sugere o título, é um filme de memória. É narrado por seu protagonista Guilherme (Lucas Valadares), o Guiga, que relata as lembranças de sua trajetória pessoal. No filme a ditadura militar é um detalhe entre tantos outros que Guiga relata sobre sua história. No entanto, ela torna-se determinante para o desenrolar de suas escolhas, visto que os momentos mais severos do regime são vivenciados por ele no início de sua vida adulta, quando seus conflitos internos estão em plena ebulição.

O filme tem início na década de 1950, se passa em Salvador-Bahia. Guiga é o filho caçula de seis irmãos de uma família branca de classe média. Nos minutos iniciais do longa, uma exposição de

fotografias e vídeos da família em cenas cotidianas: crianças brincando, passeios, festas de aniversário, banhos com a mãe, os cuidados da babá preta, brincadeiras em meio a um cenário rural. Até que, em um corte, o narrador assume o direcionamento da obra, relatando suas lembranças. Ele relata episódios soltos de sua infância, relembra a ternura de sua mãe, a rigidez de seu pai, a religiosidade da família e as escolhas de seus irmãos. Acompanha, como um espectador, todos os fatos que circundam sua casa, sem compreender exatamente tudo o que se passa nela. Ele interroga suas memórias, o que pensava sobre a maternidade, o estar vivo, a existência de Deus e do céu. Sua família é católica, seu pai um rígido chefe que a todo o tempo critica a sua mãe, culpando-a pelos erros dos filhos. Ele estuda em escola de padres, convive com preceitos rigorosos, está constantemente com medo da face do cristo crucificado, "o malamém".

A sexualidade está presente em quase todas as lembranças de Guiga. Ainda pequeno, ele vê e ouve os adultos em suas relações: seus pais, seu irmão e a empregada preta, seus amigos mais velhos, os vizinhos. Até que na adolescência inicia suas próprias descobertas. As lembranças do personagem estão mediadas por um cuidadoso trabalho de arte. Os objetos, o figurino, as revistas. O rádio é uma presença constante. Os boleros e sambas-canção, a descoberta da televisão. O seu rememorar inclui seus gostos, suas musas de juventude, seus programas favoritos, as canções que embalavam os ambientes.

O filme se passa em Salvador, cidade com população de maioria preta, essa questão aparece de maneira sutil, mas pontual no filme. É na classe média branca que o filme se concentra, no entanto, os pretos estão ali, pelas margens da narrativa memorialista do protagonista que, embora não problematize o racismo existente, relembra enfaticamente os destinos dos indivíduos pretos com os quais conviveu. A família tem funcionários pretos, eles aparecem ainda mais quando Guiga e seus parentes vão passar os dias de carnaval na fazenda de um tio todos os anos. Ali, mulheres, crianças, homens, jovens e velhos, trabalham para a família. A exceção é o "mulato" (Caco Monteiro), marido de sua irmã Dedé (Rita Assemany), que é aceito na família porque é diplomado, "de anel no dedo". À medida que as marcações de tempo vão passando e Guiga cresce, o filme registra de maneira sutil o destino desses personagens. A moça preta que se relacionava com seu irmão adolescente é mandada embora após engravidar dele e nada mais se sabe sobre ela.

A mulher que conversava com sua mãe todas as noites na frente de casa, fica louca e anda pelas ruas, suja e despenteada, gritando suas lembranças. E Créu (Valderez Freitas Teixeira), funcionária mais velha de sua família, que cuidou de Guiga desde o nascimento, é colocada por seu pai em um asilo, quando não mais conseguia trabalhar. Guiga narra que ela morreu sozinha, sem ninguém para sepultá-la. O filme também traz um rápido debate entre jovens do grupo de amigos de Guiga sobre

o racismo, que, para alguns deles, não permite que filmes, novelas e capas de revistas fossem estrelados por pretos.

A ditadura chega silenciosa na vida de Guiga. Um primeiro de abril comum na escola de padres. Guiga, já adolescente, está aprendendo a conviver sem a mãe, que morrera há pouco tempo, e tentando administrar a raiva que sente de seu pai, a quem ele culpa pela morte dela. Iniciando a fase adulta ele faz o que sempre tencionou fazer vendo os adultos: fumar, ver os filmes para maiores de 18 anos, ir onde queria, ter experiências sexuais. Acompanhado disso vem a coragem para se desvencilhar dos mandos de seu pai, o que causa enfrentamento entre eles: *Você nunca devia ter tido família, nunca! Você matou minha mãe, seu carrasco nazista!*, diz ele a seu pai em uma discussão. Guiga descobre um vazio profundo e com ele o cinema. Tenta estancar suas mágoas nas sessões de arte do antigo Cine Guarani, atual Espaço Glauber Rocha, localizado no centro histórico de Salvador.

É nessa turbulência que a face mais dura do regime se apresenta para Guiga. Em meio a crises de neurose e uma fixação que adquirira pela ideia do suicídio, descobre os acontecimentos por trás das notícias da TV que seu pai acompanhava diariamente. Getúlio (Alex Muniz), um conhecido de seu grupo de amigos, que entrou para a guerrilha, lhe conta o lado oculto do regime político vigente: *A situação está cada dia pior, a população só sabe o que os milicos querem. Manipulam a informação. Dizem que gente é ladrão de banco, quando a grana dos assaltos é pra financiar a guerrilha. Sequestro a gente faz é pra libertar companheiro, que tá sendo barbaramente torturado na prisão. Aqui mesmo, na polícia federal, tem alguns. Os caras são sádicos, profissionais da tortura de horror. Afogamento, pau de arara, dão choques nos culhões, enfiam fio de eletricidade na orelha do cara, uma dor insuportável. Quando querem fazer alguma execução, eles dizem que o companheiro se suicidou ou anunciam a fuga e dão cabo do corpo.* O relato ocorre ao som de *Aquele abraço*, na voz de Gilberto Gil. Seria a última vez que Getúlio foi visto por eles.

A ditadura toma, então, as telas. Uma proliferação de imagens contrárias: as notícias de prosperidade, com as gravações da chegada do homem a lua e dos jogos da seleção de 1970, vistos atentamente por seu pai, e imagens de guerrilheiros mortos, como Lamarca e Lara, e pichações em muros, relatam a violência e proliferam mensagens de protesto e liberdade.

Navarro escancara a alienação da sociedade civil a respeito das atrocidades dos militares ao tempo que mostra o despertar de Guiga para esses fatos. Ele fica impressionado com o que descobre, tem pesadelos imaginando as perseguições e torturas. Sua neurose se agrava. Ele e seus amigos conhecem líderes de uma comunidade hippie e resolvem adotar o estilo de vida. Após a morte de seu pai ele abre a já velha casa de sua família para a comunidade. Ele descobre a maconha, passa os dias em constante alucinação. Em seus devaneios, sob o efeito da neurose e da erva, relembra sua infância, aqueles com quem já não tem contato ou são falecidos.

Há um abatimento constante em Guiga e seus amigos. Eles se lembram de Getúlio, que sumiu. Tentam prever algum futuro: um almeja emprego, outro fala de ir para a Chapada viver em outras comunidades, outros somem da narrativa sem maiores explicações. Não há perspectiva ou sonho alcançável ao final do regime, já na década de 1970. De maneira sutil e gradual Guiga afunda em uma melancolia e se joga em suas memórias. Sua trajetória particular é amarrada a fatos históricos. Navarro traça a ação silenciosa do regime e as fissuras deixadas por ele em âmbito público e privado. Invadindo cotidianos e memórias pessoais. Guiga não fala muito sobre questões políticas. Sequer parece à vontade em meio aos hippies. Sua inquietação é interna, está na violência que ele descobre acontecer, na ausência de sonhos da geração que convive.

Em *Meteoro* também há uma alienação dos personagens a respeito da ditadura, mas seu revelar é igualmente intempestivo e violento. O filme é inspirado na história real do vilarejo Nova Holanda, localizado no município de Pilão Arcado, na fronteira entre a Bahia e o Piauí. O povoado se estabeleceu de forma independente através de trabalhadores da rodovia Brasília-Fortaleza (BR-020), ainda no início da década de 1960. A história do lugar, que hoje ainda vive, principalmente, da agricultura familiar e sonha com a independência política²⁵, foi a inspiração para a adaptação livre que La Texera promove em *Meteoro*.

No filme, trabalhadores da rodovia BR-020 são abandonados no sertão nordestino pelo governo brasileiro após o golpe de 64. Sem receber seus salários e mantimentos e sem encontrar formas de sair daquele espaço, decidem viver ali e acabam formando uma sociedade anárquica, ainda que essa não fosse uma pretensão política consciente deles. A obra inicia contextualizando a eleição de Juscelino Kubitschek e seu plano de metas para modernizar o Brasil. As primeiras falas do filme acontecem já em 1960, é o discurso de Juscelino para os trabalhadores envolvidos na construção da nova capital federal, Brasília. A construção de rodovias que ligariam as regiões do Brasil a sua nova capital fazia parte dos planos de metas do então presidente.

O sentimento de otimismo em relação à promessa de crescimento do país devido às ideias de JK está presente entre os trabalhadores da Brasília-Fortaleza. Aquele pequeno espaço representava a euforia que o país estaria vivendo naquele momento. O discurso de JK, reproduzido no filme, ocorre um dia antes do 21 de abril, quando Tiradentes é lembrado como símbolo de independência nacional. Há ênfase de que aquele seria um novo momento para o país: *A data de hoje tornou-se duplamente histórica para o Brasil, porque a gloriosa evocação do passado junta-se agora à epopeia da construção desta*

²⁵ A Rede de Jornalismo digital do Vale do São Francisco (Rede GN) noticiou no dia 14 de setembro de 2019 o início da construção de um baldrame pelos moradores de Nova Holanda, mais uma etapa para conseguirem alcançar sua almejada emancipação política. A notícia destaca a bandeira do povoado, que já estava pronta, e ressalta a independência financeira do lugar, que estaria pronto para ser emancipado. https://www.redegn.com.br/index.php?sessao=noticia&cod_noticia=121796

nova capital que acabamos de inaugurar. Saudamos assim, a um só tempo, o passado e futuro de nossa pátria. Aquele seria, finalmente, o momento para a emancipação e expansão da nação. No filme, os trabalhadores exercem com empolgação a construção da nova rodovia, afirmando trabalhar pelo sonho que Juscelino Lhes ensinou.

Entre eles, muitos que ajudaram na construção de Brasília, vindos de diversas regiões do Brasil e de outras partes do mundo (além de brasileiros, argentinos, alemães, italianos, árabes, estavam presentes). Há um alojamento fixo no local da construção e eles recebem, periodicamente, mantimentos para subsistência, seus salários, além da visita de prostitutas uma vez ao mês. Pelo rádio ouvem informações e se comunicam com seus superiores. Por ali acompanham a ascensão de João Goulart à presidência do país, bem como os conflitos que passam a ocorrer entre sua administração e os interesses norte-americanos. Quando são surpreendidos por uma forte tempestade fora de época, ficam ilhados no local junto com as prostitutas que estavam no alojamento no momento da chuva. Não muito depois ficam sabendo pelo rádio do golpe militar que acabara de ocorrer.

Com o passar das horas vão ficando sem sinal de rádio, sem mantimentos, sem água, sem dinheiro. Um dos muitos meteoros que caem nas proximidades acaba perfurando o chão e gerando uma fonte de água. O fenômeno traz consigo um visitante, o índio Julião (Siã Kaxinawá). São os argumentos necessários para um recomeço: a água, fonte de vida que Lhes tira a sede em que já se encontravam, e a sabedoria do índio, representante fundador do país. Sem sinal de rádio eles não sabem exatamente se o golpe militar de que tiveram notícia de fato perdurou. Em todo o caso, não tendo como ir embora permanecem na esperança de serem resgatados em algum momento. Aos poucos vão conseguindo gerar a água e cultivar o alimento de que necessitam. Casando-se com as prostitutas têm filhos e a população cresce. Ao seu novo lugar dão o nome de Meteoro, em homenagem ao fenômeno que Lhes deu a água do recomeço. Como não possuem mais nenhum contato com o mundo externo, os habitantes de Meteoro vivem sem qualquer noção do que estaria se passando no Brasil daqueles anos.

Na comunidade que vão construindo não há estabelecimento de líder político ou religioso, apenas o mais velho do grupo, o italiano Rafaldi (Pietro Mário), tem alguma autoridade de ancião. As decisões são coletivas, assim como as tarefas, os alimentos, a moradia e, em muitos casos, as mulheres. Não há noção de dinheiro, visto que eles não o possuem. Tudo pertence a todos e assim eles convivem harmonicamente. A ideia de liberdade dos corpos é ressaltada, visto que entre eles não há censura ou regras que denotem moralismos religiosos: *Estamos aqui reunidos para festejar todos os espíritos livres que hoje decidiram reunir-se em um só*, diz Raffaldi ao celebrar, ele mesmo, um casamento no local. Com diferentes costumes e nacionalidades, todos convivem em paz: *árabe, mediterrâneo, ibérico, latino-americanos, brasileiro, uma raça só, uma pátria só*, ressalta o ancião italiano.

Essa ausência de conflitos é um ponto notório no filme. Os poucos embates que ocorrem são por motivos amorosos, e se resolvem rapidamente. A história segue uma narrativa em que a comédia, a musicalidade e a sexualidade são mais exploradas, com algumas cenas que remetem a gêneros cinematográficos brasileiros, como a chanchada e a pornochanchada. Embora o filme exalte a convivência pacífica entre diversos povos, a obra reforça características estereotipadas consideradas próprias dos brasileiros. A ideia de um povo acolhedor, que convive harmoniosamente com todos, otimista, mesmo em meio a tragédia, e voltado para a musicalidade e a sexualidade, são exploradas, muitas vezes de forma caricata, com tipos estereotipados do que seria o brasileiro “real”: o índio, o caipira, a mulata. Talvez por uma necessidade de La Texeira, que não é brasileiro, de enfatizar aspectos naturalizados como próprios da nação que ele buscou retratar. Por isso, mesmo com a representação de indivíduos de outras nacionalidades, há uma nítida inclinação para reforçar uma ideia de unidade nacional. A questão de uma suposta identidade da nação não se perde em meio a mistura de culturas. Um claro exemplo disso é a cena em que juntos hasteiam a bandeira do Brasil e entoam o hino nacional.

Com a bandeira no alto eles consideram estar concluída a construção de sua comunidade. Alienados do que o país estava vivendo fora daquele espaço, guardam um otimismo nacional dos anos anteriores à ditadura, quando a previsão para o futuro era de uma nação próspera e democrática. É a representação de uma sociedade anárquica, que sobrevive isolada ao regime (ainda que sem intenção), com ideais políticos que não incluem o autoritarismo daqueles tempos. Por ali a ditadura não ocorreu e todos ficaram bem, a representação utópica de um país que sobreviveria em paz, não fosse o ocorrido em 1964. A utopia de uma sociedade igualitária e livre, almejada pela esquerda brasileira naqueles anos.

A harmonia de Meteoro dura bastante, no entanto, termina quando o exército brasileiro localiza o lugar e desembarca ali para empreender uma missão secreta. Os militares cobram títulos de propriedade dos trabalhadores, que ainda acreditam ser funcionários abandonados pelo governo. Quando localizam no lugar a ausência de leis e líderes, casais homossexuais, maconha, discos de Chico Buarque e Caetano Veloso, livros considerados duvidosos e um diário, segundo eles parecido com o de Che Guevara, afirmam estar diante de uma base de apoio a uma organização comunista de guerrilheiros que atuam na região. Enfim a face violenta da ditadura se apresenta quando, no intuito de que os moradores de Meteoro confessem algo que não existe, os militares torturam alguns deles. Ao som de Tropicália de Caetano Veloso, o filme mostra a realidade daqueles tempos invadindo a comunidade.

Choques elétricos, golpes e mamilos mutilados em prol de uma versão da realidade que só existia na concepção dos militares ou de alguns deles. Isso porque o filme busca estabelecer uma divisão entre o militar apoiador do golpe e os que estiveram contra ele. Ainda em 1964, na eclosão do golpe em 1º de abril, o rádio que os trabalhadores ouvem noticia o embate entre as tropas apoiadoras dos militares golpistas e aquelas que estavam a favor de João Goulart. No momento em que o exército invade

Meteoro, há uma clara divergência entre Arruda (Marcos Weinberg), oficial chefe da tropa responsável por garantir a segurança da missão, e Muller (Jairo Mattos), investigador civil incumbido de comandar a empreitada naquela comunidade.

É de Muller a ação de tortura e a ideia da ditadura enquanto uma revolução que deveria espantar todo e qualquer foco comunista. Já Arruda, claramente contrário a essa versão, defende a ideia de golpe e se mostra contrário a tortura. É ele que termina por ajudar os moradores torturados e encerra a ação, prendendo Muller e demais civis por atentado à integridade física. Um aspecto conciliador conflitante no filme, visto que a ajuda vem do próprio exército, causador dos males vivenciados naquele momento.

O choque de realidade, trazido pela violência dos militares, mancha a ideia de felicidade eterna dos moradores de Meteoro. Após o ocorrido, eles entendem que sua estadia ali a espera de que o governo para o qual trabalhavam lembrasse de sua existência, estava terminada e não havia mais sentido continuar no lugar. A utopia de Meteoro acaba com a violência do regime ditatorial, assim como a utopia de um país próspero e democrático já havia terminado há muitos anos para o resto do país. Retirando a bandeira que outrora hastearam eles se vão, guiados pelo índio Julião, que se cobre com a bandeira nacional, talvez para indicar a busca de um recomeço a partir de nossas bases formadoras. Caminhando juntos pela paisagem desértica e montanhosa do Nordeste eles vão a procura de um novo lugar. O destino que seguirão ou suas ideias de futuro são desconhecidas para o espectador, como certamente era o futuro do Brasil após duas décadas de ditadura.

Em *Tatuagem*, que se passa no Recife, em 1978, vê-se o cotidiano de uma companhia de teatro, a Chão de Estrelas, durante os anos de repressão. A principal trama do filme se desenvolve em torno de Clécio (Irandhir Santos), líder da companhia, Paulete (Rodrigo Garcia), principal estrela do grupo, e Fininha (Jesuíta Barbosa), noivo da irmã de Paulete que vive no interior do estado, mas que ao conhecer Clécio inicia com ele uma relação amorosa. Fininha é soldado recém ingresso no exército em Recife, tem uma namorada e é motivo de orgulho para a família. No quartel sua rotina é de duros treinamentos, um ambiente essencialmente masculino, formatado e agressivo. No entanto, ele se encanta pelo ambiente de arte, afeto e amor livre da Chão de Estrelas. A companhia abarca indivíduos de todos os tipos e personalidades, eles vivem dos espetáculos que realizam. A poesia, a cor, a dança, a música das encenações, são a essência do filme. Os espetáculos são irreverentes e refletem a liberdade de existência que se vê no grupo. Nele, a nudez, o sexo, o amor entre dois homens ou duas mulheres não são tabu ou motivo de contestação, esses elementos são abordados com naturalidade e leveza nas cenas que compõem a obra.

A Chão de estrelas é como um mundo à parte em meio a repressão da ditadura eminente no país. Fininha paira entre esses mundos. Ele é um elo entre a moralidade religiosa e familiar do interior,

a impessoalidade e a disciplina agressiva do exército, e a liberdade afetiva que desfruta com Clécio e demais integrantes do conjunto teatral. É a figura do jovem, orgulho de uma família tradicional, que se torna soldado e está impregnado pela ideia de ser militar. Mas que, inesperadamente, se apaixona por outro homem e vive intensamente esse amor, voltando-se totalmente para o mundo dele, sem conflitos de consciência ou moralismos. Ele paira sem questionamentos ou censuras por essas realidades antagônicas. Fininha e a Chão de estrelas seriam, teoricamente, social e ideologicamente incompatíveis, mas findam se associando por meio do afeto. Fininha, Clécio e Paulete, são alguns dos indivíduos que se unem e sobrevivem com liberdade e afeição em um contexto onde os considerados destoantes eram combatidos com violência e censura.

Assim, tanto em *Eu me lembro*, *Meteoro* e *Tatuagem*, indivíduos se associam em uma relação de aceitação mútua, que os permitem vivenciar o conflito a partir do olhar afetivo. A violência do regime é um risco a todo instante e chega a eles em algum momento. Em *Meteoro*, com a chegada dos militares; em *Tatuagem*, com a proibição violenta de espetáculos da companhia. O enfoque da abordagem cinematográfica não está nas cenas de violência física explícita, mas na violência silenciosa das relações fraternas e conflitos existenciais ocasionados pela repressão sutil, mas iminente.

Amores de chumbo (2018), de Tuca Siqueira, não é ambientado no período ditatorial, mas em Recife nos dias atuais. O filme também se volta para relações amorosas em meio a memória traumática do regime ditatorial. A obra relata um triângulo amoroso que volta a se encontrar após 40 anos. Miguel (Aderbal Freire Filho) e Maria Eugênia (Juliana Carneiro da Cunha) lutaram juntos contra a ditadura militar no Brasil. O casal foi perseguido, preso e torturado durante esses anos. Não suportando a perseguição, Maria Eugênia pede exílio na França e vai embora, enquanto Miguel ainda está preso. Lúcia (Augusta Ferraz), até então melhor amiga de Eugênia, ajuda a tirar Miguel da prisão e pouco depois os dois se casam e têm um filho, Ernesto, em homenagem a Che Guevara. Miguel e Lúcia estão comemorando 40 anos de casados quando ele recebe a notícia de que no dia seguinte encontrará Eugênia, em um seminário universitário sobre a memória da ditadura brasileira: *só queria saber o que se faz quando a pessoa volta, aparece de novo assim, do passado*, pergunta Miguel a Che (apelido de seu filho), quando descobre do encontro que vai ter.

O reencontro de Miguel e Eugênia traz de volta não apenas o amor que sentiram no passado, mas é, também, o retorno de lembranças de um momento que modificou permanentemente a existência dos dois: a tortura e a perseguição militar. É deste período que eles trazem as lembranças do amor que fora interrompido, dos planos que não concretizaram, da dor da separação, e mais, os traumas da tortura e da prisão. Eles são, no presente, sobreviventes deste fato político alarmante da história nacional, que determinou suas vidas. Por isso, apesar dos 40 anos de casamento entre Miguel e Lúcia, o reencontro

com Eugênia revive no ex-casal sentimentos antigos. A ligação entre eles está mediada pelo terror da ditadura que viveram juntos, e pela angústia do que ela não os permitiu realizar.

Assim, a história dos dois e da ditadura militar se confundem. O reencontro é com um ex-amor, mas também com este passado político. Embora dolorosas as lembranças que carregam, Miguel e Eugênia lutam para que elas não sejam esquecidas. Eles têm a clareza de que sua sobrevivência a esse período social é um fato a ser destacado, e as memórias que carregam precisam ser lembradas na atualidade. Miguel é conhecido por ser o último preso político libertado pela lei da anistia em Pernambuco. Eugênia, vítima de perseguição e tortura, é exilada e torna-se escritora. De volta ao Brasil ela visita arquivos e reúne material para escrever um romance histórico sobre a ditadura militar.

O filme, então, alterna em destacar as dores que marcaram o período e ao mesmo tempo salienta a importância de não esquecer dele. No seminário acadêmico intitulado “Memória em 64: revisitando a memória”, que Miguel e Eugênia são palestrantes, mostra-se, antes da fala dos dois, a performance de um grupo de teatro. Vestidos de preto e com a boca amarrada, algumas pessoas carregam fotos de mortos e desaparecidos pela ação dos militares, outras arrastam pás de ferro no chão, emitindo um barulho incômodo. Enquanto isso, vozes narram o ocorrido com os indivíduos que aparecem nas fotografias expostas: *Fernando e outros presos políticos foram mortos e seus corpos incinerados no forno de uma usina de açúcar*, diz-se em algum momento. Ao final, as imagens são cobertas por areia na frente de todos, como se ali estivessem novamente enterrando as vítimas. Após a tensão da cena, Miguel e Eugênia tomam a palavra e ao compartilharem suas memórias, há uma celebração da importância de sua sobrevivência.

Essa dualidade em mostrar a dor dos personagens e destacar a importância de suas memórias acontece em outros momentos do filme. Quando Eugênia vai a um arquivo do DOPS em Recife, a procura de sua ficha e de seus amigos, ela tem acesso a imagens suas em situação de tortura. Ao chegar em casa, olha demoradamente seu corpo no espelho, amarra uma venda em seus olhos, ainda impactada com as lembranças que lhe foram despertadas. Como trilha sonora da cena, o ruído das pás, que marcaram a performance do grupo de teatro no seminário sobre a memória de 64, visto no início do filme. Uma memória traumática também é despertada em Miguel, quando ele retorna a um canavial onde provavelmente viveu momentos de horror. Ele corre desesperado pelo espaço, a câmera o segue, igualmente inquieta, e o som capta a sua respiração ofegante, transmitindo o medo asfixiante que o lugar lhe causa.

Miguel e Eugênia compartilham diversas memórias que guardam de sua trajetória de luta. Quando vão juntos a antiga Casa de Detenção de Recife, espaço utilizado para prisão e tortura durante a ditadura, Eugênia fala de seu receio em fazer Miguel voltar àquele espaço, onde outrora sofreu. Estando na cela 106 do Raio Leste, espaço onde ficavam presos políticos e é preservado em seu estado

original até os dias de hoje em Recife, Miguel diz que já voltou àquele lugar outras vezes e que ele já não lhe faz mal, visto que aprendeu a ressignificá-lo. Na sequência ao diálogo, o ex-casal anda pelo lugar, toca em suas paredes antigas, ao mesmo tempo que se olham com amor e nostalgia e relembram episódios de quando ainda estavam juntos. Em um dado momento se posicionam um em cada extremo da cela, o enquadramento de câmera destaca a distância entre eles. Seus olhares e suas lembranças, no entanto, estão entrecruzados, marcando o fato de estarem ali juntos, no lugar que os separou, agora ressignificado por sua sobrevivência.

A memória que Miguel e Eugênia enfatizam, embora importante para eles, é também motivo de incômodo para alguns dos que não compartilharam as mesmas vivências. No filme, esse desconforto aparece na figura de Ernesto, filho de Miguel. Embora tenha conhecimento de toda a trajetória de seu pai e carregue em seu nome as marcas dos ideais políticos dele, Che é uma figura totalmente voltada para o presente: *Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda*, verso de Pablo Neruda que ele repete para o seu pai ainda no início do filme. Miguel é sociólogo, Ernesto trabalha com informática e pouco se interessa pelos gostos do pai. Com a volta de Eugênia e a reincidência em assuntos do passado de sua família, seu desconforto com o tema da ditadura fica mais evidente: *Desde pequeno tenho que conviver com esse peso todo que é de vocês. Esse passado que é um eterno presente... A vida segue pai. Eu não quero ter que ficar lembrando desses anos o tempo todo, senão eu morro de tanto passado entalado*. Diz ele a seu pai.

Ernesto viveu durante seis anos de sua infância sem seu pai, que estava preso. Ele fala das vezes que precisou se defender na escola, quando o acusavam de bandido. A memória da ditadura é um peso para Ernesto, um passado traumático que ele não quer que se perpetue no presente: *Pai, eu admiro muito a história de vocês, mas eu não aguento mais, me deixe em paz, por favor*. Para ele, a história de seu pai não é a sua, e ele não quer ter sua vida condicionada a ela. O filme se constitui desses embates da memória que, ao tempo que trazem para o presente lembranças de um passado traumático, reafirmam a necessidade de não esquecer os horrores deste passado recente.

Há em *Eu me lembro*, *Meteoro*, *Tatuagem* e *Amores de Chumbo*, portanto, uma ênfase nos transtornos internos causados pelo regime, além de um foco nos amores possíveis e na solidariedade coletiva que pode emergir em tempos de repressão. A violência silenciosa que interfere nessas interações entre os sujeitos, assinala para o espectador o drama causado pela realidade social deste período da história contemporânea brasileira. Os filmes apontam as formas de resistência encontradas pelos personagens para sobreviver mediante o regime ou a memória dele. Essa resistência, no entanto, nem sempre ocorre de maneira consciente, mas pode ser tão somente uma fuga da realidade degradante do sistema, como em *Eu me lembro*, no refúgio de Guiga e seus amigos através da maconha e do grupo hippie. Em *Meteoro*, essa resistência é absolutamente alienada, visto que a incidência do

regime está exposta ao espectador, mas é desconhecida para os personagens. Em *Tatuagem*, o romance central da obra é em si a postura de enfrentamento à repressão da época e não há menção incisiva ao contexto político. Em *Amores de chumbo* as consequências da ditadura são apresentadas mais abertamente, assim como é mais enfático o discurso da necessidade de reafirmação da memória. Esses filmes juntos constituem o conjunto de todas as realizações registradas pela ANCINE sobre o Nordeste que buscaram representar a Ditadura Civil Militar iniciada no Brasil em 1964. Essas escolhas de abordagem podem revelar questões maiores quanto a maneira como a memória desse momento político nacional foi tratado pela sociedade brasileira.

Ditadura, cinema e memória

Já citamos como estes filmes, junto com outras obras, vão abordar a ditadura sem enfatizar imagens da tortura, diferentemente da maior parte das produções sobre o período. Não consideramos que esses filmes deixam de promover uma representação realista sobre o tema da ditadura, visto que, sofrimentos amorosos, perdas e traumas, são aspectos concernentes à experiência empírica do espectador e do realizador, que pode ser afetado pela verossimilhança dessas emoções humanas, assim como imagens realistas da violência física. O sofrimento físico ou emocional são, neste contexto, partes da representação de uma mesma violência social, a ditadura militar.

Olhando para o cinema nacional vemos uma variedade de realizações documentais de ficção sobre o período, no entanto, há um desconhecimento da população em geral sobre o tema. A ditadura é ainda um capítulo mal digerido da história do Brasil, um processo que não foi devidamente clarificado e os responsáveis pouco nomeados e sem punição. Os atores sociais deste fato recente ainda são atuantes, os familiares, as vítimas, os militares, os omissos.

Os militares não foram punidos pelos crimes de tortura e censura durante o regime, assim como defendem abertamente que sua ação, iniciada em 1964, tratou-se de uma revolução que agiu contra a ameaça comunista que o governo de João Goulart trazia para o Brasil. Cardoso (2011) faz um levantamento sobre os discursos de celebração da ditadura por parte dos militares, que emergiram nos primeiros anos do regime e continuam presentes mesmo após o período, sobretudo a partir de realizações do Clube de Militares no Rio de Janeiro. Um exemplo disso são as comemorações anuais ao que seria o aniversário da revolução a cada 1º de abril. Uma oposição mais institucional em relação a essas comemorações só ocorreu em 2003, quando o então presidente da república Fernando Henrique Cardoso suspendeu a comemoração da data. Fato que não impediu que as comemorações continuassem nos anos seguintes, ainda que sob protestos de familiares de mortos e desaparecidos, ex-militantes da esquerda armada, estudantes, entre outros.

Na produção historiográfica sobre o período, as divergências também ocorrem. Fico (2004) fala como a abordagem da ditadura militar pela historiografia brasileira é recente, apesar de abundante. Ele ressalta a abordagem do regime pelo viés marxista da luta de classes, bem como as que têm base na perspectiva da chamada Nova História, onde os trabalhos vão optar por valorizar experiências de indivíduos e suas subjetividades ao invés de promover análises de cunho estrutural. Há uma valorização de trajetórias, aspectos culturais e do cotidiano nesses estudos. Em um balanço mais recente, feito em 2017, o autor vai demarcar um cenário diferente. Ele aponta para estudos historiográficos tidos como revisionismos históricos da ditadura, sobretudo por questionarem a atuação da esquerda brasileira durante o regime, o que para alguns, endossa o discurso da direita, além de desconsiderar o que de fato ocorrera: a repressão praticada por um estado autoritário que combatia com censura e violência manifestações contrárias. E a luta armada, apontada como ponto de contradição da esquerda por também incluir atos de violência, não passou de ações mínimas e isoladas, sem apoio popular, que não tinham qualquer chance contra o exército e foram fortemente massacradas.

Temos assim, uma multiplicidade de abordagens historiográficas e cinematográficas sobre um período que ainda esconde documentos, culpados e inúmeros desaparecidos. A ditadura é o capítulo mais notório da chamada história contemporânea brasileira, um processo que, por resguardar documentos, culpados e desaparecidos, ainda não terminou:

A História do Tempo Presente – sua imbricação com a política – decorre da circunstância de estarmos, sujeito e objeto, mergulhados em uma mesma temporalidade que, por assim dizer, ‘não terminou’. Isso traz importantes consequências epistemológicas para o conhecimento que se deseja construir. (FICO, 2012, p. 45)

Ainda neste texto e falando sobre esse caráter de continuidade da ditadura na história contemporânea brasileira, Fico (2012) destaca que o traço mais marcante da memória sobre o regime é a frustração das esperanças, visto que os dois momentos que marcam a saída deste período, lei da anistia e campanha das Diretas Já, são dois grandes traumas para os que se opuseram ao regime.

As comissões da verdade foram um grande avanço no caminho para o esclarecimento dos fatos, no entanto, as restrições ao acesso livre à documentação impedem que seu objetivo seja efetivado. Associado a isso, há um amplo desconhecimento de grande parte da população brasileira sobre os fatos. E nos últimos anos, viu-se um assustador fortalecimento de grupos de extrema direita que pedem pela volta dos militares ao poder. Há muito a se dizer, esclarecer e punir, vivemos ainda sobre as consequências dos fatos ocorridos durante esse período.

Mas voltando aos filmes e tentando situá-los neste debate de construção da memória de nossa história recente, é inegável que o cinema nacional tem retomado o regime de maneira a evidenciar a violência dos militares, a repressão e a censura vivenciada nesses anos. Olhando para os filmes aqui

analisados, vemos realizações que se reportam à ditadura enfatizando os dramas individuais ocorridos no âmbito privado. Falam das perdas, das frustrações que se pode viver em meio a um sistema de governo autoritário, sem, no entanto, se voltarem para discussões de cunho político estrutural. Eles sugerem a violência do sistema sem escancará-la. Apesar disso, é uma representação politicamente menos enfática que aquelas vistas no cinema nacional durante o regime ou nos primeiros anos de seu fim.

Seria esta apreensão suficiente para promover reflexões que abarquem a gravidade deste fato histórico para a sociedade brasileira? Ou seria mais potente, neste sentido, o cinema que se reporta mais enfaticamente para discutir a violência dos agentes repressores e os abalos econômicos e sociais que suas ações provocaram? Que perspectiva seria mais contundente a se adotar para melhor evidenciar o período enquanto violento e repressor, que precisa ser esclarecido e ter seus algozes punidos, e não retomado com o retorno de militares ao poder? Diante da incompletude e da impunidade que ronda este capítulo de nossa história recente, talvez tenhamos mais perguntas a debater do que propriamente respostas a trazer.

O que, finalmente, destacamos aqui, é que o cinema brasileiro tem se voltado para essa parte de nossa história. Os filmes aqui analisados, embora adotem perspectiva de abordagem menos enfática a ações de violência quando se reportam ao regime, não deixam de contribuir para uma rememoração do período enquanto um dos momentos mais violentos e repressivos de nossa trajetória enquanto nação. Estão muito distantes da potente apreensão política de *Pra frente Brasil*, *Cabra marcado para morrer* e *Que bom te ver viva*, filmes produzidos no calor dos acontecimentos, mas não deixam de se apresentar para o debate em torno da memória a respeito do período e tudo que de nocivo ele ainda produz em nosso presente.

4.5 Dos limites entre o rural e o urbano, o passado e o presente

O Nordeste representado no cinema nacional quase sempre aparece ligado a territórios rurais ou pouco "modernos". Já citamos que o espaço de maior representação da região no cinema foi o sertão ou os pequenos vilarejos do interior, longe das capitais. A região, que foi instituída a partir de discursos que a caracterizavam como reduto cultural, também foi estigmatizada como social e economicamente atrasada em relação às demais áreas do país. Assim, o que se viu durante décadas nas telas são, principalmente, retratos da seca, do cangaço e dos engenhos na região.

Como uma paralisia no tempo, o Nordeste parecia não ter acompanhado o desenvolvimento do país. Nos filmes da Retomada, muito se viu deste "Nordeste arcaico", onde o sertão e o atraso

econômico da região são destaque²⁶. Tratam-se, muitas vezes, de filmes históricos, que buscam retratar a região entre o final do século XIX e décadas iniciais do século XX, período onde a iminência das secas e o cangaço ainda assolam a região. No entanto, também é possível observar, sobretudo no período posterior a Retomada (2003 em diante), a forte atividade de uma geração de cineastas nordestinos e, com eles, mudanças nos temas de representação da região.

Eduardo (2018), aponta como no período entre 2002 e 2016 o Nordeste, com destaque para Pernambuco, desponta como importante polo de produção cinematográfica fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Isso graças a produção regular de longas-metragens que ocorre na região neste período, além dos diversos editais locais, que incentivam a regularidade na produção. O autor assinala que o marco inicial desse processo de ascensão ocorre ainda nos primeiros anos da Retomada, com a considerável repercussão do já mencionado *Baile Perfumado*. O filme explora o Nordeste e o cangaço, revelando outras faces do Sertão. Ambientado na década de 1930, o sertão aparece conectado ao litoral, a uma Recife moderna e urbana.

No entanto, é só no decorrer dos anos 2000 que se observa uma regularidade maior de realização desses filmes feitos dentro do Nordeste e por cineastas nordestinos. Neles, o presente contemporâneo ganha destaque e, com ele, os aspectos de modernidade vão aparecer com mais frequência. Além disso, esses filmes vão consolidar uma geração de diretores nordestinos que, para além de alterar os temas e os cenários da região, vão explorar novos caminhos estéticos de realização. Este processo já foi pautado anteriormente, com a análise de diversos filmes que se incluem nesse cenário, mas falando exatamente das obras desse grupo, vamos tecer algumas outras considerações. Trata-se de cinema autoral, com a intensa utilização do uso de alegorias e outras diversidades estéticas. Lima (2016) discorreu sobre as possíveis aproximações entre essa geração de cineastas nordestinos contemporâneos e os cineastas do Cinema Novo e Cinema Marginal entre 1960-70.²⁷

Trata-se de uma produção que aponta linhas de fuga das realizações vistas nos anos anteriores, a medida que desloca a região de seus territórios culturais consolidados, aproximando-a do mundo contemporâneo.²⁸ Abandonado em grande medida as determinações territoriais, esses filmes dispensam

²⁶ *Guerra Canudos* (1996), Sérgio Rezende, *Central do Brasil* (1998), Walter Salles, *O auto da compadecida* (2000), Guel Arraes, *Abril despedaçado* (2002), de Walter Salles, *O quinze* (2004), de Jurandir de Oliveira, *Antônio Conselheiro-O taumaturgo dos sertões* (2012), Walter Lima, são alguns deles.

²⁷ O autor destaca como, apesar desses cineastas não comungarem de uma visão compartilhada de produção e articulação de seus filmes com realidades que extrapolam seu mundo de representação, como nos movimentos de 60 e 70, é inegável a busca pela diversidade estética nas formas de expressão desses diretores, além de sua preocupação em filmar o Brasil e as incongruências políticas e sociais da época em que vivem, a partir da representação de posturas de rebeldia e enfrentamento, tal qual fizeram os cineastas de antes.

²⁸ Gomes e Freire (2017) assinalam como esta filmografia distância o Nordeste do contexto de estereotipia que o acompanha, abrindo caminhos de fuga para outras interpretações sobre a região.

as representações estereotipadas sobre o Nordeste e seus habitantes, optando por mergulhar na subjetividade dos indivíduos que eles retratam. Individualidades que extrapolam as linhas do território físico da região e são construídas através da relação entre estética e narrativa (HOLANDA, 2013). Muito desse processo se deve ao fato desses filmes inserirem o Nordeste em um contexto atual, globalizado. Os territórios culturais e físicos da região, há muito consolidados nas representações cinematográficas, são confrontados com o presente contemporâneo.

Olhando mais especificamente para os longa-metragens de ficção, nota-se, nesta filmografia, tanto filmes que vão se deter em filmar a urbanidade das grandes capitais, sobretudo Recife, tais quais *Amarelo Manga* (2002) e *Febre do Rato* (2011), ambos de Cláudio Assis, *Cidade Baixa*, (2005), de Sérgio Machado, *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas, *Amor, plástico e barulho* (2013), de Renata Pinheiro, *O som ao redor* (2013) e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. Produções que destacam a urbanidade imponente das grandes capitais da região. Eles promovem diversos discursos imagéticos sobre a vida nas cidades, sua desigualdade social e a divisão dos espaços, que separam áreas de luxo e periferia. O mal-estar que se instala quando o espaço da classe média branca é ameaçado por indivíduos de fora dela, o medo, escancarado nos muros, telas e cercas elétricas dos condomínios. As áreas marginalizadas, fora dos altos prédios e os dramas emergem neste contexto. Assim, na medida que inserem o Nordeste na globalização dos dias atuais, esses filmes evidenciam, sobretudo, as incoerências desse mesmo mundo.

Nesses filmes, o furor da vida na grande cidade se mistura com aspectos que revelam a insuficiência da globalização, a incompletude de nossa modernidade (XAVIER, 2014). Isso porque, segundo Xavier, junto com a urbanidade emergente, observa-se permanências de aspectos de um antigo mundo rural e arcaico, tais quais a hegemonia de classe e as relações patriarcais de mando – *O som ao redor* e *Aquarius* são fortes exemplos disso. Neste espaço "atualizado" da grande cidade, as discrepâncias sociais que separam área nobre e periferia, ricos e pobres, patrões e empregados, são evidentes, uma vivência tão desigual e conflituosa quanto as que se viam nas relações estabelecidas no "antigo mundo rural". A vida nas regiões periféricas dessas cidades, os indivíduos marginalizados a esses avanços econômicos escancaram a incoerência dessa modernidade, como se vê em *Amarelo manga*, *Febre do rato* e *Cidade baixa*.

Outros filmes deste período vão inserir signos de urbanidade no território do sertão ou da pequena cidade, como *Árido Movie* (2005), de Lírío Ferreira, *Baixio das bestas* (2006), de Cláudio Assis, *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, *Eles voltam* (2012), de Marcelo Lordello, *Boa sorte, meu amor* (2012), de Daniel Aragão, *Boi Neon* (2016), de Gabriel Mascaro, *O signo das tetas* (2016), de Frederico Machado, alguns

desses já citados no tópico sobre os valores do sertão e as histórias não contadas. São filmes onde o sertão, ainda rural e de valores conservadores, se abre para aspectos da vida moderna.

As motos, os automóveis, as luzes em neon, a moda, a TV, o cinema, as questões de gênero e sexualidade surgem nesse espaço, em uma interação entre o velho e o novo que se apresenta. Os indivíduos desse sertão atual sobrevivem na linha tênue entre a crítica dos valores modernos, distintos do conservadorismo que preserva a conservação de seus lugares sociais, como em *Árido movie* e *Baixio das bestas*, e o desejo de explorar as possibilidades que o mundo atual os apresenta, como em *O céu de Suely* e *Boi Neon*. Há ainda os que dividem a ambientação do sertão com a cidade, escancarando as diferenças culturais e econômicas entre essas duas espacialidades que compõem a região, como se vê em *Eles voltam* e *Boa sorte, meu amor*.

Esses filmes relativizam diversos estigmas que acompanham o Nordeste em sua representação cinematográfica, como a pobreza e a seca, atualizando a região no mundo globalizado. Ao tempo que escancaram as permanências de práticas sociais aparentemente contrárias a este mundo, os traços de colonialidade que seguem vivos nas relações modernas. A modernidade que alcança a região é incompleta, carregada de resquícios do passado escravista e patriarcal da nação. Assim, como salientou Xavier (2014), essas obras justapõem camadas de tempo (passado e presente), que se acumulam na experiência do homem contemporâneo. Nossos problemas de antes, não superados com o avanço tecnológico e econômico, que não garantiram igualdade entre os indivíduos, são evidenciados através das tensas relações contemporâneas. O nosso subdesenvolvimento, evidente nas desigualdades sociais, é escancarado nos espaços temporais de ontem e de hoje.

Assim, neste ponto, nos preocupamos em analisar realizações desta filmografia contemporânea sobre o Nordeste evidenciando filmes que exponham essas contradições e permanências entre o nosso passado rural e o presente urbano. Observamos mais precisamente os filmes que retratam aspectos da falência de uma aristocracia rural nordestina, ou abalo dessa elite rural da região, ao tempo que registram a vivência dos herdeiros dessa camada social nas capitais contemporâneas.

Campo e a cidade: o jovem nordestino burguês e a decadência da aristocracia rural

Já ressaltamos neste trabalho sobre o processo de perda da centralidade política e econômica do Norte do país para o Sul, ainda no final do século XIX. Vimos como a proclamação da república e a abolição da escravidão corroboraram para as transformações econômicas e sociais que o Brasil passou a presenciar nesses tempos, com a elevação do café a principal produto exportador da nação e o investimento no setor industrial. Destacamos através das obras de Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, como a aristocracia rural nordestina, sustentada principalmente pelo capital gerado

nos engenhos de açúcar, que funcionavam a partir da exploração da mão-de-obra africana escravizada, se manifestou inconformada com a perda de seu poderio. A decadência aparente daquele mundo rural significaria a perda de lugares sociais há muito estabelecidos. O senhor de engenho e a família patriarcal não estariam mais no topo da pirâmide social no país industrializado que o século XX desenhava. Por isso, é necessário imbricar na memória coletiva o Nordeste arcaico, inventando, a partir de dizibilidades e visibilidades, uma imagem tradicional para a região (Albuquerque, 2011).

Palmeira (2006) aponta como esse esfacelamento do sistema latifundiário escravista não significou, necessariamente, em perda de poderio para a antiga família patriarcal, mas, em muitos casos, apenas transformou seus espaços de poder e ajudou a formar outras elites econômicas e políticas, ligadas ao mundo urbano. Ele mostra como os senhores dos engenhos se adaptaram à nova realidade da produção nas usinas e a emergência de uma nova classe econômica, a burguesia urbana. A agroindústria na região desponta neste período, tanto devido à atividade usineira, como pelo fortalecimento da produção de algodão, que em muitos estados substituiu o açúcar como principal produto exportador, além da importância que o item teve na implantação das primeiras indústrias têxteis no Nordeste. O autor destaca como após as secas, que se alastram fortemente a partir de 1870, ocorre um aumento considerável na população das cidades, sendo 64% em Fortaleza e 100% em Recife, só neste final de século XIX. As indústrias que se formam nessas cidades contam com a mão-de-obra barata dessa população, que se desloca do campo para as cidades em desenvolvimento.

Embora o poder familiar empregado pelo dono de terras no âmbito político tenha sofrido abalos com este novo cenário, constroem-se outras formas de associações político-familiares, mais atualizadas com o mundo burguês urbano. O autor destaca como, já no processo de proclamação da república, os senhores de terras do Nordeste juntam-se à pequena burguesia urbana para fortalecer o movimento republicano na região. Muitos deles acreditavam que com o federalismo a liberdade política e econômica da região poderia ser fortalecida. Um compromisso coronelista que contribui para a manutenção do mando dos latifundiários em meio à nova realidade do país. Com a política dos governadores, que possibilitou a formação de oligarquias nordestinas, há uma unificação de “coronéis” e através dela o coronelismo ganha feições “governistas”, cuja principal característica de dominação local é a violência e o autoritarismo. Palmeira reforça que ao final de 1940 as grandes propriedades no Nordeste permanecem praticamente intactas. O autor mostra que, mesmo com diversas modificações no sistema político e econômico, a influência de grandes proprietários rurais perdura e se fortalece. Nos anos da ditadura civil militar, por exemplo, ele ressalta o aumento de práticas autoritárias, de cunho político-familiar e o abafamento das atividades de ligas camponesas e sindicatos de trabalhadores rurais em cidades do interior da região.

O que se observa, portanto, é a manutenção de um status econômico e da influência política dessa elite rural nordestina, que em muitos casos, “sobreviveu” ao tempo, conservando sua elevada posição social no cenário moderno das cidades. Os filmes que analisaremos neste ponto dizem respeito a esse processo. Trata-se de obras cujos personagens são filhos dessa elite rural nordestina. Os filmes são ambientados no mundo contemporâneo, os personagens mantêm um elevado padrão de vida nas grandes capitais modernas da região (Recife e Fortaleza), mas seu passado no mundo rural, seus laços familiares marcados por heranças daquele espaço arcaico, permanecem atravessando suas vidas nas metrópoles. Eles já não vivem mais no espaço social em que foram formados, rejeitam o passado de que são feitos, mas a posição social e riqueza de que desfrutaram foram engendradas naquele cenário. São os filmes *Árido movie* (2005), Lírio Ferreira, *Boa sorte, meu amor* (2012), de Daniel Aragão e *Clarisse ou alguma coisa sobre nós* (2018), de Petrus Cariry, que registram o retorno a contragosto desses personagens a suas origens e os conflitos existenciais que aquele “antigo mundo” lhes causa.

Em *Árido movie*, Jonas (Guilherme Weber) é um jornalista que trabalha como “homem do tempo” em uma emissora de TV em São Paulo. Ele nasceu em Pernambuco, mais especificamente no Vale do Rocha, sertão do estado²⁹. Seu pai é dono de imensas terras dedicadas à plantação de algodão no local, mas ele pouco viveu nesse cenário. Quando ainda era criança sua mãe Stela (Renata Sorrah) sai de Rocha, levando-o para Recife. Anos depois Jonas é obrigado a voltar a sua cidade natal, pois seu pai foi assassinado e sua avó o está esperando para o enterro. Jonas pouco se lembra do pai, tampouco de sua avó ou da cidade onde nasceu. No entanto, no retorno ao local, ele se depara com estruturas sociais antigas, que parecem não ter sido abandonadas naquele espaço: *É como se eu estivesse perdendo algo que nunca tive. Como se eu pertencesse a uma história na qual eu nunca tive nenhum papel.*

Questões sociais, embora aparentemente antigas, permanecem na cidade, e fazem parte da história de Jonas. Os arranjos políticos dos quais sua família faz parte, o problema da água na região, que é enfatizado a todo instante no filme: primeiro pelo próprio Jonas, quando ainda em São Paulo noticia os longos períodos de estiagem no Nordeste; depois pelos moradores de Recife, que reclamam constantemente da falta de água. E finalmente na chegada ao sertão, onde a terra seca denota o forte calor. Antes de chegar ao sertão são muitos os enquadramentos e sequências em que o diretor enfatiza a água: a chuva constante em São Paulo, os closes em copos com água e aquários em cena, a câmera que passeia pelo mar do Recife. Chegando ao sertão a água cessa, e a terra batida e o sol escaldante tomam a tela. Unido a esses dois aspectos (o familismo político e a seca), o messianismo religioso também está presente. Em um lugar onde a ausência de água é o maior problema, emerge a figura

²⁹ Trata-se, na realidade, do Vale do Catimbau, no sertão pernambucano, que no filme é intitulado de Vale do Rocha em homenagem a Glauber Rocha. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67309/arido-movie>.

mística de Meu velho, senhor que afirma ser filho direto de Deus, e engana fiéis afirmando possuir em suas terras uma água sagrada, com poder de cura. A família de Jonas, muito influente em Rocha, está diretamente envolvida em todas essas problemáticas, inclusive na sustentação de Meu velho, a quem concede os caminhões com a suposta "água santa".

Mesmo a contragosto, Jonas é herdeiro de tudo aquilo, vai ser dono das terras de algodão, da fazenda, do casarão de sua família, por isso, sua avó exige que ele vingue a morte de seu pai, matando o índio que o assassinou. Ele nunca pegou em uma arma antes, se recusa a matar o índio. O personagem não "suja as mãos", matando Jurandir (Luiz Carlos Vasconcelos), o índio que matou seu pai, mas são muitas as mortes que o nome de sua família carrega. Zé Elétrico (José Dumont), índio velho, relata que aquele lugar era tomado por seus irmãos, até que os brancos, como a família de Jonas, destruíram suas casas e violentaram suas mulheres. Ele, Jurandir e Wedja (Suyane Moreira), são três índios sobreviventes deste massacre: *O índio é uma raça que derreteu, mas em troca a gente vai continuar vivendo no sangue de vocês*, diz ele a Jonas.

A riqueza da herança de Jonas, o sobrenome que carrega, foi construída sobre o sangue indígena e através da exploração da população da cidade. Sua avó, figura emblemática da matriarca rígida, está constantemente inquieta, preocupada com aqueles que ela afirma quererem acabar com sua família. Sua gente, segundo ela, é valente, e não vai desaparecer com o fim da plantação de algodão. Em uma recusa à perda de seu espaço social, que embora bastante esfacelado persiste ao tempo, ela coloca em seu neto a expectativa de abafar qualquer ameaça a sua influência. Jonas não cumpre os mandos da avó, não está disposto a matar, muito menos interessado nos arranjos políticos que sua família mantém ali.

O personagem se mostra mais incomodado com a duração de sua estadia no sertão, que lhe fez sair de São Paulo para o calor de que ele reclama a todo o tempo, do que com quaisquer práticas cometidas por seu pai ou sua avó. Daquele espaço só lhe interessam as notícias sobre calor e seca que ele dá diariamente no noticiário em São Paulo. Assim como para os amigos que o acompanham na viagem, Vera (Mariana Lima), Bob (Selton Mello) e Falcão (Gustavo Falcão), só a aventura do passeio ao sertão desconhecido e a maconha que descobrem no lugar parecem chamar a atenção. E Soledad (Giulia Gam), que está em viagem pelo lugar reunindo depoimentos a respeito dos diversos discursos sobre a falta de água no local, se encanta com o caráter lúdico da figura de Meu velho, principal personagem da exposição que irá promover em São Paulo, sem nenhum questionamento a respeito da venda da "água santa" e da escassez de água para a população local. Todos esses personagens, "visitantes do sertão", com ênfase em Jonas, que nasceu ali, passeiam por ele e dele se vão para a vida metropolitana, deixando para trás aquele ambiente onde o passado ainda perdura.

Em *Boa sorte, meu amor*, o protagonista Dirceu (Vinicius Zinn) também carrega em sua história a exploração do povo indígena no sertão pernambucano. Ele é tataraneto de uma índia e de um rico barão da região de Águia Branca, no interior do estado, onde foi criado. Filmado todo em preto e branco, o filme anuncia sua busca pelas instâncias do passado já nos primeiros minutos, quando a câmera estática mostra um cenário rural e sequencialmente apresenta uma pequena casa de taipa, uma velha casa grande, trabalhadores do campo e uma igreja. Como em uma lembrança à tríade do engenho de cana-de-açúcar composta por casa grande, igreja e senzala, da obra de Gilberto Freyre (1933).

Agora com 30 anos, Dirceu vive em Recife, é arquiteto urbanista. De seu passado afirma lembrar muito pouco. Sua família teve a fazenda em que viviam invadida, e ele faz questão de não lembrar do que deixaram para trás: *Eu fui forçado a não me importar com meu passado*. Dirceu está imerso na urbanidade da capital e a vida de classe média alta que tem lá. Como arquiteto de grandes edifícios, ele ajuda a derrubar construções históricas em áreas nobres do Recife, erigindo no lugar novos prédios, mais modernos, assim como busca apagar o passado do qual quer esquecer. Ele permanece esquecendo até que conhece Maria (Cristina Urbach) em uma festa.

Maria pertence à mesma cidade natal de Dirceu, Águia Branca, mas ao contrário dele, pertence a uma família pobre da região. Ela sonha em ser pianista e vai para Recife em busca disso. Enquanto Dirceu arquiteta edifícios, ela vive de fazer recepção em festas ou panfletar pela cidade. Maria, quase sempre inquieta e angustiada, presenciou brigas diárias de seus pais e viu sua mãe morrer aos poucos. O piano da escola e sua avó foram seu consolo: *Minha avó é a mulher mais forte que eu conheci, mesmo criada em um sertão machista pra caralho*. Ao contrário de Dirceu, ela sente falta do sertão e de sua avó. Na Recife onde o capital impera, ela não tem espaço e se pergunta se deveria ter saído de sua cidade natal.

Dirceu e Maria têm histórias que confluem em direções opostas, o encontro entre eles é de um romance, mas de todos esses embates de seu passado. O desejo de Maria de estudar música não se encaixa com os anseios econômicos da classe média em que Dirceu vive. Assim como as boas lembranças que ela carrega de Águia Branca divergem da imagem que Dirceu e sua família têm do lugar. A cidade é o lugar de memória e afeto para Maria, ao tempo que para Dirceu e sua família é o lugar onde perderam o poderio de tempos antigos: *O sertão não é mais o mesmo, Maria. Já não se vive mais em paz e eu não acredito na reforma agrária e nem nos governantes de lá*. Diz o pai de Dirceu, que ouve de Maria: *Se dependesse do senhor a sua família ainda estava lá, explorando os empregados, pra não dizer escravos*.

Dirceu não vai ao sertão há 20 anos, mas resolve retornar depois que Maria desaparece repentinamente. Acreditando que vai encontrá-la em Águia Branca, ele retorna a sua cidade natal, ao espaço rural onde o filme teve início. Maria volta ao sertão para renunciar a Dirceu e o dinheiro de sua família, abortando o filho que esperava dele. O choque da presença de Dirceu naquele espaço acontece em sua visita à casa de Maria. Ele come e dorme na casa simples onde ela viveu, conhece as limitações físicas em que se encontra a avó que a criou, e a truculência e frieza de seu pai. Dirceu não apenas é um estranho ao cenário pobre do lugar, mas também descobre não ter mais influência alguma de sua família ali. Lá ele agora é apenas mais um.

O filme enfatiza a trajetória desses dois personagens nascidos no sertão caminhando em direções opostas. Maria, rejeitando o romance que poderia viver com Dirceu para estudar fora, tomando um caminho distinto ao de sua mãe, que segundo sua avó lhe dissera, morreu pelo excesso de dedicação que empregou a seu pai. E Dirceu reencontrando-se com a história que rejeitara, fora do ambiente da cidade, descobrindo as mudanças ocorridas naquele ambiente que não mais o acolhe.

A rejeição ao passado e ao esfacelamento ou à transformação de instituições econômicas e familiares antigas está em *Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois*. A decadência é um elemento notável no filme, não apenas no que se refere ao poderio econômico de uma família patriarcal nordestina, mas deixa vestígios também na relação entre os personagens. Clarisse (Sabrina Greve) vive em uma luxuosa casa em Fortaleza com seu marido e filha. Inquieta, intempestiva e algo melancólica, ela recebe constantes telefonemas com notícias de Samuel (Everaldo Pontes), seu pai, que está bastante doente, vivendo em Maranguape, no interior do estado. Mesmo incomodada e pouco motivada, ela resolve ir visitá-lo e só quando ocorre o encontro entre pai e filha entendemos o motivo da apreensão da personagem. No antigo casarão de madeira onde fora criada, Clarisse e seu pai interagem com ressalvas e tensões. O contato com ele e com aquele lugar de sua infância a faz voltar ao passado de lembranças dolorosas.

Revirando cartas, álbuns e gravações antigas, a personagem abre caminho para que os porquês da tensão impregnada no filme se apresentem. Seu irmão, Ivan, que só conhecemos por fotografias antigas e por áudios da infância, morreu ao manejar uma das armas de seu pai. Sua mãe também faleceu, o filme indica que possa ter sido de tristeza, pela morte do filho, ou quem sabe de desgosto, pelo autoritarismo do marido. Uma narração aparece no filme em momentos pontuais, apresentando indagações de cunho existencial e citações bíblicas, que falam sobre justiça e castigo, apontando para a tensão mortal que permeia o passado daquela família: *Todo crime merece um castigo. Cada pedra que explode faz jorrar o ouro e a condenação que apodrece a carne. Até que a morte seja o fim de todos os segredos*, diz a narração em determinado momento.

Aos poucos, vê-se que aquele homem moribundo, que se mostra carente da atenção da filha, fora um implacável senhor do minério, dono de grandes pedreiras, aquelas que o filme enfatiza constantemente, que construíram a riqueza da família, mas que agora aparecem vazias. Clarisse reclama ao pai de sua dureza, de sua vida dedicada ao dinheiro, de não a ter visto crescer, da tristeza de sua mãe e da morte de Ivan. Ele se orgulha de ter pago os estudos da filha na Europa e do marido europeu que ela conheceu durante a viagem. Foi a Joseph (David Wendefilm), o “europeu trabalhador”, a quem seu pai confiou a gerência de suas empresas e chama de segundo filho, talvez ocupando o lugar que Ivan, seu filho homem, ocuparia, exercendo uma função que Samuel não confiou a Clarisse, sua filha mulher. São alguns dos caminhos de interpretação que o filme deixa em aberto.

A certeza evidente na obra é a angústia de Clarisse, que está nas mágoas do passado, em suas lembranças e no rosto envelhecido de seu pai. A decadência das relações esfaceladas entre pai e filha, marido e esposa, paira no suspense que Cariry emprega nas sequências em que Clarisse vaga pelos corredores escuros do casarão. Decadência na figura lânguida de seu pai, moribundo e enfermo, com marcas de tiros pelas costas, nada parecido com o ferrenho senhor que vivia para o dinheiro e oprimia esposa e filhos. Está no sangue, que aparece constantemente, como uma lembrança da violência escondida por trás da riqueza ali presente. Sangue que está na preparação dos alimentos, quando a inexpressiva empregada mata lenta e violentamente frangos e porcos para as refeições; e nos diversos sangramentos de Clarisse, no nariz, na orelha, na vagina, em sua masturbação que mais se assemelha a uma automutilação, ou em seu suor, durante o sexo agonizante e tenso com seu marido, com quem ela mantém uma relação fria e distante.

Assim como em *Mãe e filha*, seu longa-metragem anterior, Petrus Cariry explora os enquadramentos, se utiliza de elementos do suspense para comunicar através do uso da estética e sem muitas palavras, informações sobre seus personagens. Ele se demora em filmar os detalhes da casa, e passeia lentamente pelo corpo nu e abatido de Samuel, aumentando o constrangimento pela figura moribunda do senhor de pedreiras que sofre com a apatia angustiante da filha. Clarisse vive a sofreguidão que carrega de seu passado, embora ele não mais prevaleça no presente. O requinte de sua casa, o marido aparentemente “perfeito”, a filha com quem ela quase não se comunica, em tudo imperam os traumas do território, agora esfacelado, que ela viveu.

Ao retornarem para o sertão de seu passado, Jonas Dirceu e Clarisse suspendem o tempo. Saem dos modernos centros urbanos para se reencontrar com o passado que ainda deixa marcas ali. Sua vida de luxo nas cidades é sustentada por estruturas sociais violentas, marcadas pela exploração do trabalho e pela opressão em relações familiares. Nesse retorno, embora já se sintam fora daquele

"antigo mundo", são obrigados a se conectar com eles, lembrando que fazem mais parte daquele espaço do que gostariam.

As fronteiras que separam as capitais modernas de imensos edifícios e o interior rural, escondem marcas da história que estão camufladas pela riqueza da contemporaneidade aparente, mas que é fruto de estruturas sociais de exploração promovidas por um patriarcado rural, que ainda age no presente. Esta filmografia, então, justapõe tempos, se destaca por não se limitar à representação da imagem de um sertão monumental para falar do Nordeste, mas aproxima estruturas sociais do antigo e do novo, evidenciando as práticas do passado, seus senhores e arranjos políticos agindo diretamente na vida moderna, nas divisões econômicas e sociais das metrópoles. Um passado que continua determinando lugares sociais, a persistência do familismo do "homem cordial" definido por Holanda (1995). A exploração política e econômica no interior do Nordeste, uma burguesia urbana que vive desta exploração. Fatos que acompanham nossa formação enquanto nação e o cinema nordestino contemporâneo destaca a partir de escolhas estéticas que assinalam incômodo, horror e suspense, tornando mais notórias essas nossas heranças que coexistem com a modernidade.

A análise que aqui finalizamos apresenta um balanço de como o cinema do Nordeste olhou para a história ao longo das duas últimas décadas do cinema nacional. Através destas abordagens foi possível observar como as produções da região estiveram atentas aos debates históricos concernentes a ela e ao país como um todo. Neste sentido, tratamos de um cinema que se voltou para o passado, rememorando-o de maneira a resgatar temas fundamentais da trajetória do país. Ferro (1992) já destacou como o cinema, embora não seja toda a história, é fundamental para a compreensão de nosso tempo. Os filmes que vimos aqui são, inegavelmente, um conjunto potente para a compreensão dos debates que o cinema tem apresentado sobre o passado e o presente. Benjamin (1987) destaca em suas teses que o historiador materialista só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada, isto é, fragmentos de história que falam sobre o todo. É nessa estrutura que ele vê a oportunidade de lutar contra o passado oprimido. Só assim ele tira uma época de um curso homogêneo da história, para então enxergar nela concentrados de totalidade histórica. A análise aqui disposta pode ser entendida como uma mônada, um recorte temporal específico com filmes selecionados, uma parte, mas que quando observada mais de perto apresenta reflexões sobre o todo. O todo da história nacional e suas fissuras, reveladas através de fragmentos do cinema contemporâneo.

Redenção em curso? Algumas considerações possíveis

Não tencionamos estabelecer essas últimas considerações como conclusões neste trabalho. Estivemos nos debruçando sobre objetos complexos e diversos, cuja elaboração é permanente e mutável: o cinema e a história. A coleção que aqui formamos já está em mudança, já possui diversos outros filmes produzidos depois dela para dialogar, como *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e *A vida invisível* (2019), de Karim Aïnouz. Dois filmes de diretores nordestinos dessa geração que desponta da região durante os anos 1990, que, entre outras coisas, incorporou em suas realizações uma marca autoral. Dois filmes sobre história e memória. Sobre resistência a antigos problemas políticos e sociais do Brasil. Obras cuja repercussão garantiu importante reconhecimento para o cinema nacional em nível mundial: Em 2019 *Bacurau* foi contemplado com o Prêmio do Júri em Cannes e *A vida invisível* venceu a amostra “Um certo olhar”, principal competição paralela ao festival. Ambos os prêmios são inéditos para o cinema nacional.

Há ainda os filmes que, por desconhecimento ou ausência na base de dados oficiais da ANCINE, não podemos listar. As tantas realizações, registradas ou não em dados oficiais do governo, das quais não temos notícia. Os caminhos desta coleção estão, portanto, abertos a novas realizações, novos debates teóricos e vicissitudes históricas. Bem como a outras interpretações e significados que desses filmes analisados possam emanar. Benjamin (1987) já nos atentou para a transitoriedade de fatos históricos, que podem despontar como significativos tempos depois de seu acontecimento, basta que produza sentido para o presente que o resgata. Assim também podem ser os filmes. No cinema o tempo é sempre o do presente e sua significação vai se renovar a cada vez que a experiência do espectador aconteça.

Mas, inevitavelmente construímos um quadro, congelamos o tempo (1995-2018) e os filmes de ficção realizados sobre o Nordeste e a história neste período, para deles extrair reflexões que se conectem diretamente com o nosso agora. Em diálogo com o cinema, a história compreende os filmes, documentais ou de ficção, como potentes registros históricos do momento em que foram produzidos. O imaginário do homem, posto em imagem e som através das telas, é tão história quanto a própria história (FERRO, 1992). Eles são grandes espelhos de uma época, reflexos das concepções de mundo das diversas mentes pensantes que os realizou.

Deste quadro, composto por uma grande coleção de filmes, extraímos as obras que consideramos retomar criticamente o passado. As que revisitaram a nossa história atentas aos embates e incoerências presentes nela. Benjamin (1987) compreendeu a história, entre outras coisas, como um ato de rememorar. Uma rememoração atenta a ação de dominadores sobre dominados ao longo das épocas. Uma rememoração que olha com desconfiança para os monumentos de cultura e os valores impostos por diferentes formas de tradição. De culturas impostas e tradições historicamente instituídas podem emanar a barbárie da escravidão, da subjugação de muitos, no passado e no presente. Entre nós e as gerações que nos antecederam, segundo Benjamin (1987), há um vínculo inevitável e intransponível, somos o eco de vozes já silenciadas. Em cada “agora”, imperam os herdeiros dos vencedores em outros tempos e para cada geração do presente, é dada a potência messiânica de rememorar criticamente o passado, atenta aos silêncios e violências ocultadas por determinadas vertentes da história.

Rememorar criticamente é a maneira de evitar que as tradições violentas e segregadoras sejam perpetuadas de maneira conformista. Não é possível rememorar tudo, já disse Benjamin, o passado nos foge. Mas mesmo fugidio ele reluz, relampeja para um tempo específico, para clarificar os perigos de uma época, e o perigo consiste em “entregar-se às classes dominantes como instrumento” (BENJAMIN, 1987, p. 224). É para este perigo que o passado deve aparecer, iluminando o presente, de modo a promover a regeneração de cada geração do “agora”. Isto é, a tomada de consciência geral, a partir do conhecimento do passado violento, da desmistificação de tradições impostas, do conhecimento das lutas de silenciados de outras épocas.

Olhando para a história nacional, seu colonialismo, ditaduras e capitalismo, não é difícil identificar os silenciados, os subalternos do passado mais remoto e do período mais recente: mulheres, pretos, indígenas, sertanejos, homossexuais, perseguidos, torturados. Ao olhar para os filmes catalogados, buscamos neles indícios da rememoração crítica deste nosso passado. Neste cinema recente sobre o Nordeste, as temáticas históricas se repetiram: colonialismo, cangaço, sertão, ditadura. Na análise dessas representações, buscamos captar a rememoração não conformista que elas produziram sobre a história, encontrando, assim: Em *Baixio das bestas*, *O exercício do caos*, *O som ao redor*, *O diabo mora aqui* e *O Nó do diabo*, o passado colonial e suas heranças refletidas na violência sobre pretos e mulheres. Filmes que utilizaram recursos estéticos do horror e do terror, para demonstrar as atrocidades que este fato histórico provocou no passado e o que dele ainda resguardamos no presente.

Em *Corisco e Dadá*, *Baile perfumado*, *Canta Maria*, *Aos ventos que virão*, *A luneta do tempo* e *Entre irmãs*, as linhas de fuga que esses filmes propõem ao retratar o cangaço, movimento emblemático do Nordeste, tantas vezes visto no cinema sem que suas motivações políticas e sociais fossem

devidamente contextualizadas. Salientamos as escolhas estéticas e discursivas desses filmes, que deslocaram o sertão do isolamento econômico e natural e humanizaram o cangaceiro.

Em *O grão, Mãe e filha*, *A história da eternidade*, *Boi neon*, *Por trás do céu*, *Entre irmãos* e *A cidade do futuro*, identificamos retratos do sertão nordestino, tantas vezes visto em telas nacionais. Mas nestes filmes, ressaltamos neste espaço historicamente caracterizado como arcaico e masculino, a presença de elementos da modernidade capitalista com todas as suas fragilidades e, principalmente, a presença de mulheres e homens cujas ações deslocam-se das determinações comportamentais de gênero e sexualidade atribuídas a eles. Confrontando a representação falocêntrica dos sertanejos nordestinos.

Em *Eu me lembro*, *Meteoro*, *Tatuagem* e *Amores de chumbo*, a ditadura militar sobre a perspectiva de histórias particulares. Os dramas e conflitos que um regime antidemocrático e violento pode promover na vida privada de indivíduos inseridos nele. Abordagens que, se comparadas a filmes anteriores, apresentam o regime de maneira mais amena, sem, no entanto, deixar evidenciar a violência deste período ainda mal digerido de nossa história recente.

Finalmente, ao analisar *Árido movie*, *Boa sorte, meu amor* e *Clarisse ou alguma coisa sobre nós*, destacamos a grande quantidade de filmes desse recorte ambientados em cenários urbanos da região, fato que, por si só, já é uma novidade na reprodução do Nordeste no cinema. Enfatizamos essas três realizações por considerar que elas melhor corporificam as incoerências dessas vivências urbanas como extensões de nosso passado de base agrária, de nossa modernidade conquistada através da exploração da terra e de um sistema patriarcal desigual. Os jovens protagonistas dos filmes vivem, no presente moderno, carregando as riquezas e privilégios deste passado agrário, mas também a repulsa que a história da conquista dessa mesma herança lhes causa.

São filmes em sua maioria ambientados no presente. A rememoração proposta por eles, portanto, está não apenas no ato de voltar ao passado, mas, principalmente, de evidenciar as continuidades dele. Eles incorporam em seu olhar sobre fatos pretéritos, o debate sobre problemáticas de nosso agora: a violência e a marginalização de pretos, mulheres e homossexuais. O relativo desenvolvimento econômico em cidades do sertão e do interior do Nordeste, embora notado, está longe de significar melhora efetiva na qualidade de vida dos moradores delas. Os embates pela memória da ditadura. As heranças de nossa formação enquanto nação, que conservam, no presente, o poderio de elites agrárias e urbanas e acentuam as desigualdades que vivenciamos na modernidade.

Ao mesmo tempo que, discursiva e esteticamente, deslocam o sertão, o cangaço, pretos, homens e mulheres de lugares canônicos, instituídos tradicionalmente como culturais da formação do país, para observá-los a partir de lentes mais amplas e menos naturalistas. O Nordeste, espaço

constituído como seio formador e cultural da nação, é o espaço aglutinador desses discursos. Dele saem estas inquietações que, embora ambientadas aqui, dizem respeito a conflitos que abrangem todo o país.

Esses filmes não apontam para uma superação desses problemas, nem poderiam, são fraturas que ainda agem no presente de nossa história. Aqui falamos, antes de tudo, de um cinema que produz representações de incômodos. Uma produção que direcionou o olhar sobre nossos problemas mais internos. Neste período, mais do que em qualquer outro até então, o Nordeste foi polo para a realização de filmes em grande quantidade. Com a democratização da produção, diversos diretores da região conseguem lançar filmes nacionalmente. Em suas produções, vê-se o esforço para o expressar de experiências estéticas diversas e o debruçar sobre problemáticas históricas de seus estados, ainda que suas realizações estejam ambientadas no presente.

Olhando então para as proposições feitas por este trabalho, à luz do conceito de história de Benjamin e demais referências utilizadas, podemos dizer que sim, estes filmes oferecem linhas de fuga na representação histórica de tais temáticas. São realizações que empreendem uma rememoração crítica da história na medida que promovem leituras não conformistas de nosso passado tradicional, escancarando violências e silenciamentos oriundos dele. Além disso, rememoram atentos aos embates do presente, associando temas históricos a aspectos da contemporaneidade. Ressaltando a continuidade do passado no presente, expressando a ação de cada diretor de clarificar os perigos de nossa época.

Essas constatações são importantes para pautar a maneira como o cinema feito sobre e no Nordeste tem se colocado para pensar a história. A partir desse balanço, podemos considerar que há neste cinema uma considerável quantidade de realizações que estão empreendendo o fazer histórico, na medida que refletem sobre pautas históricas nacionais sem perder de vista os acontecimentos do presente. Um olhar sobre a história que reflete as inquietações de Benjamin (1987), de arrancar de cada época as tradições conformistas, rememorando segundo as demandas do presente, para evitar a perpetuação de denominações outrora estabelecidas. Há, no entanto, que se considerar a insuficiência dessas constatações. A regeneração, proposta por Benjamin como um estágio posterior e resultante da rememoração não conformista, ainda custa a acontecer.

Cinematograficamente falando, apesar da já comentada democratização da produção na região, esses filmes se constituem em obras de baixo orçamento, muitos realizados por produtoras independentes, e embora muito premiados em festivais de cinema, não são os mais vistos pelo público nas principais salas do país. Uma parte considerável das produções analisadas aqui, sequer entram em cartaz nos grandes cinemas de shopping, que dominam a maior quantidade de público espectador. Na tabela *O Nordeste no cinema brasileiro (1995-2018)* é possível observar como muitas das realizações

destacadas na análise atingiram um público reduzido, gerando, conseqüentemente, rendas mínimas por sua exibição.

Filmes como *A cidade do futuro*, *A luneta do tempo*, *A história da eternidade*, *Boa sorte, meu amor*, *Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois*, *Mãe e filha*, *O exercício do caos*, *O grão*, *O nó do diabo*, embora bastante significativos na filmografia particular de seus diretores e para a produção da região, não geraram bilheterias expressivas. Competindo diretamente com filmes internacionais e obras nacionais de produtoras de cinema do eixo central, como a *Globo Filmes*, essas produções são exibidas em uma quantidade menor de salas e por menos tempo.

Há também as realizações com desempenho bastante significativo, como *O som ao redor* e *Aquarius*, ou com boa média de público, como *Tatuagem*, *Boi neon* e *Baixio das bestas*, mas esses não são a maioria. O desempenho mercadológico não define a qualidade dessas realizações, no entanto, é necessário observá-los para compreender que, apesar de estarem produzindo reflexões importantes, e embora estejam incluídas em um contexto de ampla democratização da produção de filmes no país, esses filmes não são alvo de maior interesse comercial e de público. Este é um problema embrionário na história do cinema brasileiro quando o assunto é a dominação dos espaços de exibição por produções estrangeiras e o consumo de filmes nacionais.³⁰

Outra questão a destacar é que, embora esses filmes signifiquem um inédito avanço na produção do Nordeste, pela variedade de diretores e suas formas autorais, no que tange a presença de mulheres e pretos na direção dessas obras, os avanços são ainda precários. Dos filmes analisados, por exemplo, apenas dois foram dirigidos por mulheres, *A cidade do futuro*, por Marília Hughes Guerreiro em parceria com Cláudio Marques, e *Amores de chumbo*, por Tuca Siqueira. De todos os 133 filmes do levantamento, apenas 19 deles foram realizados com mulheres na direção. No que tange aos pretos, os números são ainda mais escassos. Entre os diretores dos filmes analisados, apenas Gabriel Martins, de *O nó do diabo*, é preto. E considerando todo o levantamento, além dele, apenas Glenda Nicácio, diretora de *Café com canela*, em parceria com Ary Rosa, é preta. Glenda, conseqüentemente, é a única mulher preta a figurar na lista. Em nossas pesquisas, não identificamos nenhum diretor ou diretora indígena.

Há, portanto, uma grave disparidade quanto ao acesso a recursos para produção de filmes entre homens e mulheres. Essa dificuldade de acesso é ainda maior para homens e mulheres pretas e indígenas. Inevitavelmente, esse cinema que reflete sobre a história do país carrega em si as mesmas desigualdades históricas da nação. Nele, embora importantes problemáticas históricas estejam sendo debatidas, ainda há uma produção concentrada no ponto de vista de homens brancos. Essa produção

³⁰ Bernardet em *Cinema brasileiro, propostas para uma história*, de 1979, assinala para essa problemática do cinema nacional. Gomes, no já citado *Cinema uma trajetória no subdesenvolvimento*, escrito em 1973, também faz importantes análises nesse sentido.

se voltou para debates fundamentais sobre a constituição do país, notoriamente se debruçou sobre a vida na cidade, a classe média nordestina, seus medos e discriminações. Assim como abriu espaço para importantes pautas raciais e de gênero, escancarando marginalizações históricas que ainda se sustentam dentro e fora do Nordeste.

Realizações vindas de um espaço também marginalizado do país, que está distante de ser o polo central de economia e produção cinematográfica. O Nordeste, tantas vezes considerado a região “problema” do Brasil, revela, neste contexto, importantes realizações para o cinema nacional. Mesmo assim, a desigualdade estrutural da sociedade brasileira se apresenta neste cinema, e mesmo com esta considerável democratização, ainda há muito a conquistar para mulheres, pretos, indígenas e LGBTQs.

São inegáveis os avanços vividos pelo setor audiovisual brasileiro desde os primeiros anos da década de 2000. Um avanço possibilitado, entre outras coisas, pela guinada econômica presenciada no país e pelo considerável investimento que os governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011) e Dilma Rousseff (2012-2016) empreenderam no setor audiovisual. Agora em 2020, ponto de onde fazemos este balanço, vislumbramos outro cenário. Este frutífero momento para a produção audiovisual vem sofrendo ataques desde 2016, com a ascensão de Michel Temer³¹ à presidência da república, sendo mais fortemente abalado em 2019, com a eleição de Jair Bolsonaro³². O atual presidente distribui ataques a diversos setores da cultura e educação no país, ao tempo que se utiliza de elementos ditos emblemáticos da nação, na tentativa de afirmar sua popularidade³³. Em âmbito social e econômico, os abalos também são palpáveis. Estamos distantes dos avanços alcançados em outros tempos. Em nada nos assemelhamos ao país de altos índices de crescimento econômico, investimento em educação, saúde, cultura e políticas públicas de anos atrás. Melhorias que, embora não tenham significado em mudanças estruturais para os subalternos na constituição social brasileira, nos projetavam para horizontes mais otimistas que os que podemos vislumbrar agora.

Apesar disso, em um esforço para observar, neste processo, saídas possíveis, salientamos o avanço dos estudos descoloniais no Brasil nos últimos anos. Carniel, Mathias e Lacruz (2019), em um mapeamento sobre essa área de pesquisa entre 2009 e 2018, apontam para um aumento desta

³¹ Em 2016, após sua inserção na presidência, Michel Temer anunciou a extinção do ministério da cultura, reduzindo-o a uma pasta associada ao ministério da educação. No entanto, voltou atrás na decisão pouco tempo depois.

³² Jair Bolsonaro, após tomar posse em 2019, extinguiu definitivamente o ministério, limitando sua existência a uma Secretaria dentro do ministério da cidadania. No início de 2020, o jornal francês *Le Monde*, publicou uma reportagem replicada por jornais brasileiros, indicando uma intensa crise no setor audiovisual nacional, ocasionada pelos cortes de verbas realizados pelo governo Bolsonaro. A mesma matéria indica uma paralisação da ANCINE, que até aquele momento estaria com mais de 4.000 projetos à espera de investimento. “Políticas de Bolsonaro resultam na pior crise do cinema brasileiro”, <https://www.cartacapital.com.br/mundo/politicas-de-bolsonaro-resultam-na-pior-crise-do-cinema-brasileiro/>. Ainda em 2019, Bolsonaro declarou intuito de privatizar ou mesmo extinguir a ANCINE. “Políticas públicas: cinema em vertigem” <https://tododia.com.br/politicas-publicas-cinema-em-vertigem/>.

³³ Após sofrer ampla rejeição do Nordeste nas eleições de 2018, Bolsonaro visita a região em 2019 utilizando um típico chapéu de couro, símbolo de uma concepção tradicional da região.

abordagem em periódicos e instituições acadêmicas nacionais. Os autores analisam como, em linhas gerais, essas pesquisas têm se amparado em teóricos que questionam “a continuidade histórica das relações de opressão que se expressam violentamente através de noções colonialistas de classe, gênero e raça” (CARNIEL, MATHIAS E LACRUZ, 2019, p. 11). Os estudos sobre racismo³⁴ e o debate de pautas sobre gênero e sexualidade também despontam como temas emergentes do presente.

No Brasil, onde se vê uma forte resistência à assimilação de tais embates históricos, vê-se também emergir importantes debates a respeito dessas pautas, indicando a necessidade de ampliar as discussões sobre esses assuntos. Se a tomada de consciência total, a regeneração proposta por Benjamin, ainda está distante de nos alcançar, esperamos, ao menos, estar trilhando o caminho para a construção de um debate mais honesto em torno da nossa história, como fazem os filmes aqui analisados. Um debate que descortine o passado e produza ações concretas, resultando nas reparações históricas que ainda demandamos, “Somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida, o passado é citável em cada um de seus momentos” (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, c2009. 92 p. ISBN 9788578970055.

AGUIAR, Neuma org. **Gênero e ciências humanas**: desafios às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos tempos, 1997.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz Jr. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz Jr. **Nordestino**: uma invenção do falo — uma história do gênero masculino (Nordeste — 1920/1940). Maceió, Catavento, 2003.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1988. 348 p.

ASSIS, de S. Raimundo J.; CORDEIRO, Veridiana D. **A teoria da história em Walter Benjamin**: Uma construção entre “História e Colecionismos: Eduard Fuchs” e as “Teses sobre o conceito de história”. Revista de Teoria da História Ano 5, Número 10, dez/2013 Universidade Federal de Goiás ISSN: 2175-5892.

³⁴ “Pesquisas brasileiras sobre racismo e desigualdade racial crescem 28 vezes em 20 anos” <https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2019/11/pesquisas-brasileiras-sobre-racismo-e-desigualdade-racial-crescem-28-vezes-em-20-anos.shtml>

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas-SP. Papirus, 2003.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco**: O Negro no Imaginário das Elites - Século XIX. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987. 267 p.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho. **A recusa da “raça”**: anti-racismo e cidadania no Brasil dos anos 1830. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 297-320, jul./dez. 2005.

BARROS, J. A. **Historicismo**: notas sobre um paradigma. Revista Antíteses v. 5, n.9, p. 391-419, jan/jul 2012. DOI: 10.5433/1984-3356.2012v5n9p391.

BARROS, P. Eduardo. **O cinema brasileiro na pós-retomada**: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. ENTREVISTA: Denis Domeneghetti Badia, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas, VOL I, 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana, Estéticas e Cosmética da Fome, Jornal do Brasil, 8 de julho de 2001. In **Cinema Ensaaios Fundamentais**, Sergio Cohn (org.), Rio Janeiro, Azougue Editorial, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989)**: a revolução francesa da historiografia. São Paulo: UNESP, 1997. 154 p.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**; Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas-SP, Papirus, 1999.

CHAUÍ, Marilena; NOGUEIRA, Marco Aurélio. **O pensamento político e a redemocratização do Brasil**. Lua Nova, São Paulo, 71: 173-228, 2007.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

COSTA, Yuri Michael Pereira. **Sociedade e escravidão no Maranhão do século XIX**. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais – RBHCS Vol. 10 Nº 20, Julho - Dezembro de 2018.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Três, 1984.

DEBS, Sylvies. **Os mitos do Sertão**: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte, C/ARTE, 2ª Ed, 2010.

DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

EDUARDO, Cléber. Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016). In RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.) **Nova história do cinema brasileiro**. Edições Sesc, vol. 2, São Paulo 2018.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**; Colaboração de Sérgio Fausto- 3ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FERRO, Marc. **Cinema e história**; Tradução Flávio Nascimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. **História do Brasil contemporâneo**: da morte de Vargas aos dias atuais. São Paulo: Contexto, 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 49. ed. São Paulo: Global, 2004. 717 p. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil (Global)).

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1961.

FURTADO, Celso. **O Nordeste e a saga da SUDENE/ 1958-1964**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009. Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 283 p. (Arquivos Celso Furtado; v.3). ISBN 9788578660215.

GOMES, Emílio Salles. **Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo. Paz e Terra, 2001.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Tradução de Andréa S. de Menezes, Bruna Breffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HEILBRONER, Robert L. **O futuro como história**. Rio de Janeiro: Zahar, 1963. 168 p.

HOBSBAWM, E. J et al. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 4ª ed.revista pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Raquel, **Marcas visuais do Nordeste no cinema contemporâneo**. MONTEIRO. R. H. e ROCHA, C. (Orgs.). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2013.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. UCAM, 116 p. ISBN 9788586579158.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 366 p. ISBN 8585910836.

LOBO, Júlio. Cesar. **Cultura nordestina, sociedade carioca (Representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961)**. Sociedade e Cultura (Impresso), v. 9, p. 161-172, 2006.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo, SP: Boitempo, 2005. 159 p. ISBN 9788575590591.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 5ª ed. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

MESQUITA, Cláudia. **O presente como história**: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.

MIGNOLO, D. Walter. **Colonialidade**: o lado mais obscuro da modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 32 n° 94 junho/2017. DOI 10.17666/329402.
NABUCO, Joaquim, **A escravidão**. Recife. Editora Massangana, 1988.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PALMEIRA, Moacir. **Nordeste**: violência e política no século XX. Dossiê Revista de Ciências Sociais, V. 37, 2006.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes**: conceitos e metodologias. VI Congresso SOPCOM, Abril, 2009.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973) in: FERREIRA, Jorge ; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 4. v. ISBN 8520006256 - v.4.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo, SP: SENAC, 2004. 664 p. ISBN 8573590939.

RAMOS, Fernão Pessoa. A grande crise e a Retomada (1985-2003). In: RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018, Vol 2.

RAMOS, Fernão (org) **História do cinema no Nordeste brasileiro**. São Paulo: Art Editora Ltda., 1987, p. 78-84.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. Gênova, 1965. In **Cinema Ensaios Fundamentais**, Sergio Cohn (org.), Rio Janeiro, Azougue Editorial, 2011.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. 240 p.
SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado e violência**. 1º ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, 151p.

SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane org. **Cinemas pós-coloniais e periféricos**. Nós por cá todos bem -Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições ICV, 2019.

SCHVARZMAN, Sheila. A invenção do Nordeste no cinema. In: MATTOS, Geísa; JAGUARIBE, Elisabete; Jaguaribe, QUEZADO, Ana (orgs). **Nordeste, memória e narrativas da mídia**. Fortaleza: Edição Íris/ Expressão Gráfica Editora, 2010.

SILVA Neto, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros** -1ª Ed. - São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2002.

SOUZA, Alisson. **Imagens do Nordeste no cinema brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, Multifoco, 2016.

TEIXEIRA DA SILVA, F. C. **O Século sombrio**. 01. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. v. 01. 350p.

WEHLING, Arno; WEHLING, Maria José C. de. **Formação do Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1994 359 p.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983. 172 p.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.

Referências Eletrônicas

CARDOSO, Lucileide Costa. Os discursos de celebração da 'Revolução de 1964'. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 31, nº 62, p. 117-140 - 2011. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v31n62/a08v31n62.pdf>. Acesso em: Mar-2020.

CARNIEL, Fagner; MATHIAS, Meire; LACRUZ, Adonai José. **Estudos decoloniais na produção acadêmica brasileira**. Artigo apresentado no XXXII Congresso Internacional ALAS Perú 2019, realizado entre 1 e 6 de dezembro, Lima/Perú. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/338387672_Estudos_decoloniais_na_producao_academica_brasileira Acesso em Jul-2020.

CARVALHO, Milena T. de; GERALDES, C. E. Cinema Perto de Você: análise de uma política pública de acesso ao cinema nacional. **Revista Eptic** Vol. 18, nº 2, maio-agosto 2016 ISSN 1518-2487. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/viewFile/5485/3513> Acesso em: Abr-2020.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de. História**, São Paulo, v.24 n.47, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100003&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: Mar-2020.

FICO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis: o caso brasileiro. **Revista Varia história**, Belo Horizonte, vol. 28, nº 47, p.43-59, jan/jun 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/vh/v28n47/03.pdf> Acesso em: Jul-2020.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74. jan./abr. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180309202017005/6755>. Acesso em: Mar-2020.

FREIRE, K. P. **Das primeiras produções à Retomada**: as representações do Nordeste no cinema brasileiro. Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017, 81 p. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/9613/2/Keline_Pereira_Freire.pdf Acesso em: Jun-2020.

GOMES, Ana Ângela Farias; FREIRE, Keline Pereira. Memória em rizoma: Cinema brasileiro e uma certa ideia de Nordeste. **Revista Virus**, Normands USP V!15, issn 2175-974x. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus15/?sec=5&item=79&lang=en>. Acesso em: Jun 2020.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; STIGGER, Helena; BRENDLER, Guilherme A Estética realista dos filmes sobre a ditadura militar no Brasil. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 261 - 274, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/6491/4873>. Acesso em: Mar-2020.

HINGST, Bruno. **O projeto ideológico cultural no regime militar**: O caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003, 292. p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-23082013-092350/pt-br.php>. Acesso em: Jun-2019.

LIMA, Robson Viana. **Passado e presente no cinema contemporâneo feito no Nordeste**: o motivo da modernidade incompleta. In: Anais eletrônicos do V Encontro de Pesquisadores Iniciantes das

Humanidades. São Cristóvão-SE, UFS, 2014. ISSN: 978-85-7822-205-5 Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/9800/2/AnaisIH-V.pdf>. Acesso em: Jun de 2020.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. História: **Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713/2250> Acesso em: Jun-2019.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros cinematográficos**. Labcom Books, 2010. Disponível em: https://labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso em: Jul-2020.

OLIVEIRA, Ricardo de. Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, nº 44, pp. 511-537 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200012 Acesso em: Abr-2019.

RAMALHO, Renan Vinícius Alves. **As fronteiras dos jardins da razão: o Manguêbeat e o espaço da regionalidade no Recife da década de 1990**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/20419/1/RenanViniciusAlvesRamalho_DISSERT.pdf Acesso em Jul-2020.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula e outras obras**. Série Prazer de ler. Brasília, Edições da Câmara, 2018. ISBN 978-85-402-0355-6 (e-book). Disponível em: https://bd.camara.leg.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/35999/ursula_obras_reis.pdf Acesso em: Jun-2020.

SANTOS, E. da Silva, **Monteiro Lobato e suas seis personagens em busca da nação**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Mestrado de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2008, 144 p. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciasSociais/Dissertacoes/santos_es_me_mar.pdf Acesso em: Abr-2020.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, 207 p. Disponível em: <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/2017/Teses-Premiadas/Comunicacao-e-Informacao-Mariana-Souto-de-Melo-Silva.PDF>. Acesso em: Jul - 2019.

SOUTO, Mariana. **Por um cinema comparado: possibilidades metodológicas da pesquisa em audiovisual**. Projeto de pós-doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, 2017. Disponível em:

<http://www3.eca.usp.br/pesquisa/posdoc/projetos/ctr?sort=desc&order=P%C3%B3s-doutorando>. Acesso em: Jul - 2019.

SOUZA, Alisson. **O Nordeste no cinema brasileiro**: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens. João Pessoa, 2016. p. 111. Disponível em: <http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/8360/2/arquivototal.pdf>. Acesso em: Mai-2020.

VELLOSO, M. P. A. BRASILIDADE VERDE-AMARELA: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_MonicaVelooso_Brasilidade_verde_amarela.pdf Acesso em: Dez-2018.

XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº 51, p.055- 068 jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/download/2175-8026.2006n51p55/9009>. Acesso em: Jun-2020.

XAVIER, Ismail, “**O cinema ao redor**”. In Anais eletrônicos da XVIII SOCINE: O novíssimo cinema latino-americano. Universidade de Fortaleza (UNIFOR), outubro de 2014. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2014/14335/ismail_xavier/o_cinema_ao_redor. Acesso em: Jun de 2020.

ZIN, Rafael Balseiro. Maria Firmina dos Reis e seu conto Gupeva: uma breve digressão indianista. **Em tese**, São Paulo, V. 14, n. 1, 31-45, jan./jun., 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/1806-5023.2017v14n1p31/34554> Acesso em: Jul-2020.

Outras Fontes

Agência Nacional do Cinema (ANCINE). **Listagem de Filmes Brasileiros Lançados de 1995 a 2018**. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/cinema> Acesso em: Dez-2019.

Cinemateca Brasileira. Filmografia Brasileira. **Lampião o banditismo no Nordeste**. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> Acesso em: Mai-2020.

Estatísticas de Gênero: Indicadores sociais das mulheres no Brasil. IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, 2018. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101551_informativo.pdf. Acesso em: Jun-2020.

Recenseamento do império do Brasil. Pop. 1872- Brasil. UFMG/ CEDENPLAR. Disponível em: <http://www.nphed.cedeplar.ufmg.br/pop-72-brasil/> Acesso em: Abr-2020.

